प्रज्ञा

शोधमूलक – अर्धवार्षिक

भाषा
साहित्य
संस्कृति
सामाजिक शास्त्र
सङ्गीत
नाट्य
कला
कौशल

१२

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

प्रज्ञा

शोधमूलक – अर्धवार्षिक

सम्पादक मण्डल
डा. केशवप्रसाद उपाध्याय
चित्तरञ्जन नेपाली

प्रधान सम्पादक
डा. टीकाराम पन्थी

सम्पादक
गणेशबहादुर प्रसाई

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

बैशाख-असोज २०५७ पूर्णाङ्क ९२/वर्ष ३०

मूल्य रू. २७/-
वार्षिक रू. ८०/-

प्रकाशक :

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान
कमलादी, काठमाडौं

मुद्रक : प्रज्ञा छापाखाना, प्रज्ञा-भवन, कमलादी, काठमाडौं

नोट -
पृष्ठसंख्या दिंदा वर्ष ३० हुनुपर्नेमा अन्यथा हुन गएकोले क्षमा प्रार्थना गर्दछु ।
- सम्पादक

यस अङ्कमा

१.	बडादशैं बहिष्कारको आधार के हो ?	– मदनमणि दीक्षित	१
२.	धनकी देवी महालक्ष्मी (दीपावलीको प्रसङ्ग)	– हर्षनाथ भट्टराई	१०
३.	"यल फाल्ने" (साधारण जनजीवनको संरचनाको निम्ति नेपाली झांक्रीको मौखिक पाठ)	– ग्रेगोरी जि. मास्कारिनेक, विद्यावारिधि	२४
४.	बेउली माग्ने धुन: नौमतीबाजाको विशिष्ट राग	– रामशरण दर्नाल	३७
५.	आजको कथा (प्रतिप्रश्नः प्रतिसमालोचना)	– रोशन थापा 'नीरव'	४५
६.	पाश्चात्य नाट्य विधाः मान्यता प्रवृति र प्रभाव	– डा. रामचन्द्र भट्ट	६७
७.	केही मैथिली लोकगाथाहरू	– डा. रामदयाल राकेश	८३
८.	प्राचीन शल्यविज्ञानमा (शल्यचिकित्साका आवश्यक सामग्रीहरूको परिकल्पना)	– डा. काशीराज शर्मा सुवेदी	८९
९.	सगरामसिंह कार्कीको भडा : भारत	– बासुदेव भाइसाब	९६
११.	"बर्षायाममा संगीतमय मिथिलाञ्चल"	– डा. गंगाप्रसाद अकेला	११२
१२.	हिन्दु समाजका जातजातिहरूको उत्पत्ति	– राप्रउ पोखेल	११७
१३.	व्यवहारिक तहमा सिलोक हाल्ने चलन	– हंसपुरे सुवेदी	१२५
१४.	नेपालीमा अनुवाद परम्परा र ऋद्धिबहादुर मल्ल	– खेमनाथ कोइराला 'बन्धु'	१४०

बडादशैं बहिष्कारको आधार के हो ?

– मदनमणि दीक्षित

आफ्ना चाडपर्व, उत्सव पूजा मेला, सामाजिक रीतिथिति, जन्म, विवाह र मृत्यु सम्मका संस्कार आदि सबैमा वा तीमध्ये केहीमा, समुदायहरू, जाति उपजाति र प्रजातिहरू आफ्ना परिचय, सौन्दर्यबोध, संस्कृति र आनन्दलाई निहित र सुरक्षित राख्दै आफ्नो विकास गर्दै अघि बढ्छन्। भौतिक विकास गर्नु, सुख सन्तुष्टि र भोग विलाशका सजिला सस्ता र सुन्दर साधनहरूका उत्पादन र उपभोग गर्नुमा मात्र देश, समाज र व्यक्तिका लक्ष्यहरू सीमित रहदैनन्। सौन्दर्य चेतना, शिक्षा र सांस्कृतिक क्षेत्रका विकासमा समाज अथवा आधारभूत परिचयका स्थापना गर्ने गर्दछन्।

यी विषय र यी लक्ष्यमा पूर्वीय विश्व र पश्चिमा विश्वहरूका समाजमा कुनै अन्तर छैनन्। सांस्कृतिक विविधता समाजका आफ्ना चरित्र हुन्। त्यसै चरित्रमा मानवले विश्ववन्धुत्व मानववाद र विश्वशान्तिको आफ्नो आकांक्षाका पूर्ति पाउँछ र मानव हुनुको आनन्द र श्रेष्ठ अनुभव गर्छ। हिन्दु विचारकहरू र समाजमा उन्नायकहरूले "यो मेरो निजी र त्यो तेरो भनी हिसाव गर्नु छोटा बुद्धिहरूको चेतना हो। उदार चरित्रहरूका निम्ति भने यो बसुधा नै कुटुम्व हो" भनी लेख्दा आफ्ना विचारलाई अङ्कित गरे। यसबाट गैर हिन्दुहरूमा सो नैतिक आदर्श र त्यो विश्ववन्धुत्वको भाव थिएन भन्ने निष्कर्ष स्थापित हुन सक्दैन। त्यस्ता विचारहरू भन्दा पहिले लेख्नेहरू श्रेष्ठ हुन् भन्ने धारणामा बस्नु उक्त अमरवाणीलाई आफैले खण्डन गरेको ठहरिने छ।

समाजमा विभाजन र विखण्डनले राष्ट्रको अस्तित्वलाई समाप्त पार्छ भने विश्वमानव बीच विभाजनले युद्ध र हिंसालाई ठाउँ दिन्छ। राष्ट्रका पतन, संस्कृतिहरूका विलयन पारस्परिक घृणा, धर्म र भाषाका आधारमा श्रेष्ठता वा निम्नताका स्थापना प्रयास आदि निहित स्वार्थमा बाँधिएको सानो र मानव घृणा डफ्फाको मात्र लक्षण हो। त्यस्तो सङ्कुचित चरित्रले न मानव कल्याणको न कुनै समाजका समुदायको हित गर्न सक्छ।

समाजका संस्कृतिहरू परिवर्तनशील हुन्छन्। आफ्ना मूल पहिचानलाई कायम राख्दै भूतकालका कतिपय अंशमा परिवर्तन वा परित्यागसमेत गर्दै तथा आवश्यकतानुसार नयाँका ग्रहण गर्दै समाजहरू अघि बढ्दै जान्छन्। कुनै समयमा हिन्दु नारीका निम्ति आदर्श रहेको सती प्रथा आज नेपालमा छैन। नेपाली समाजका ठूला-ठालुका परिचय रहेको दास-सङ्ग्रह

व्यवस्थाको अस्तित्व लोप भइसक्यो । अन्तरभेदलाई यावत कुराको प्रमाण मान्ने यज्ञ कर्ता अग्नि पूजक वैदिक जीवनलाई आदर्श मान्नेहरूले वेदमा महत्त्वपूर्ण देवता मानिएका अर्ययन, वरुण, सोम, उषा आदिका पूजा आराधना छोडी सके । ती देवता निम्ति कुनै मन्दिर बनेको मैले देखेको छैन । त्यस्तै वेदमा आराध्य देवका रूपमा अस्तिस्व नपाएका राम, कृष्ण, हनुमान, दुर्गा भवानी, अन्नपूर्ण, काली आदि यो युगका आराध्य र पूज्य ठहरिएका छन् । युग धर्म परिवर्तनशील छ । पुराना जान्छन्, नयाँ स्थापित हुन्छन् ।

यता केही वर्षदेखि नेपालमा बडादशैं मान्ने कि नमान्ने, बडादशैं नेपालीहरूको होइन कि, नेपाली जनसङ्ख्याको सानो अनुपातमा रहेका वाहुन-क्षेत्रीहरूको मात्र चाड हो, त्यसकारण जो वाहुन क्षेत्री होइन र त्यसरी "हिन्दु" मा पर्दैन त्यसले बडादशैं मान्नु पर्दैन भन्ने चर्चा सुनिन थालेको छ । त्यस्ता धारणा रहेका केहीले "बडादशैं" को वहिष्कार गर्न शुरु गरेका छन् भन्ने पनि केही समाचार पत्रमा पढ्न पाइयो । "बडादशैं" मात्र किन , धर्म, जाति, समुदाय, स्थान र भाषा नमिलेको आधारमा कुनै नेपालीले अन्य कुनै नेपालीको विवाह, व्रतवन्ध, जन्मोत्सवका निमन्त्रणलाई इन्कार गर्छ वा नयाँ वर्षको शुभकामना पत्रलाई च्यात्छ भने पनि त्यस्ताका आफ्ना स्वतन्त्र इच्छा र निर्णयका कुरा हुन् जसवारे अन्य कसैले कुनै गुनासो गर्ने ठाउँ रहदैन । त्यस्ता औसरहरू पनि कुनै न कुनै तवरमा यो वा त्यो धर्म, विश्वास वा रीतिथितिसित जोरिएका हुन्छन् ।

त्यस्ता बहिष्कारलाई उदारता वा सङ्कीर्णता, घृणा वा सामाजिक विभाजन तिरका कोसिस भन्न म यहाँ अग्रसर भएको होइन । यहाँ म बडादशैंको उद्‌भव चरित्र र समाजिक विकासबारे नेपाल वाहिरका विद्वान्‌हरूले भनेका र आफूले जाने बुझेका केही समान्य कुराबारे विवेचना प्रस्तुत गर्न अघि सरेको छु आफूले थाहा पाएका कुराहरूका आधारमा हेर्दा बडादशैंलाई वाहुन क्षेत्रीहरूको अतः हिन्दुहरूको मात्र चाड पर्व हो भन्ने धारणा सर्वथा अज्ञानमा आधारित देखा पर्छ । तर बडादशैं बारे थाहा पाएरै यसको बहिष्कार गर्ने निर्णय गरेर त्यसो गर्न थालिएको हो भने पनि कसैले कुनै गुनासो गर्ने वा गर्नु पर्ने कारण म देख्दिन ।

हिन्दुभनेको केहो ?

प्राचीन फारसी शास्त्र वेण्डिडाडले ऋगवैदिक शब्द "सप्त सिन्धु" लाई हप्त हिन्दु भनेको देखिन्छ । ऋगवेदमा सिन्धु (एकवचन) र सिन्धव (बहुवचन) शब्दहरू दुईसय भन्दा वढी प्रयोग भएका देखिन्छन् । पञ्जावका नदीहरू हुन सिन्धु ! सिन्धव पाणिनीले देशको अर्थमा सिन्धु शब्द प्रयोग गरेका छन् र अष्टाध्मायी ४/३/९३ त्यसमा परेको सैन्धव शब्दले सिन्धु प्रदेशमा रहनेहरू भन्ने अर्थ बोध गराएको छ ।

फारसी भाषामा मात्र होइन अन्य ठाउँमा पनि 'ह' र 'स' अक्षरहरू एक अर्कोमा सारफेर भएका देखिन्छन् र हाल लुप्त भएको सरस्वती नदीलाई फारसीहरू "हरैहवेती" भन्ने गर्दछन् । सिन्धु नदीलाई हिन्दु भनेर सबैभन्दा पहिले फारसका सम्राट दाता (५२२-४८६ ई. पू) र जेर्क्सेज (४८६-४६५ ई. पू) ले भन्ने गरे । सिन्धुनदीको विशेषगरी पश्चिम क्षेत्रका निम्ति त्यो शब्द प्रयोग गरियो ।

यो हिमाली उपमहादेशमा हिन्दु र हिन्दुस्तान या इण्डियान र इण्डियन भारतवर्षभन्दा वाहिरवाट आएका शब्द हुन् । प्रदेश जाति सम्प्रदाय वा व्यक्तिका नाउँमा यो उपमहादेशमा धर्मको स्थापना भएको देखिदैन । हिन्दु भन्ने शब्दलाई धर्मसित जोडेर

ईश्वरवादलाई नाउँ दिन थालिएको केही शताब्दी मात्र भएको छ -त्यो पनि यो उपमहादेश भन्दा वाहिरवाट आएकाहरूले नत्र भने सनातन (प्राचीनकाल देखिको) धर्म अथवा मानव धर्म मात्र भन्ने गरिन्थ्यो ।

सनातन वा मानव धर्मका दुई मूल थिए भन्नेमा म विश्वस्त छु । गोठाले सामाजिक जीवन अडिरहेकै युग अर्थात् सिन्धु सभ्यता प्रारम्भ हुनु भन्दा पहिलेको युगलाई मात्रिका धर्मको युग भन्न सकिन्छ तर त्यसवाट कुनै विशिष्ट अर्थ निस्कन्छ भने जीवित मात्रिका वा महामात्रिका अर्चना र अभ्यर्चनाको त्यो युगलाई मात्रिका संस्थाको रूपको युग अर्चनाले विस्थापित गऱ्यो । त्यसरूपमा सिन्धु सभ्यताको "धर्म" सप्त मात्रिकाको आराधक रूपको थियो भनी पुणेकी डाक्टर सुमाङ्गन भन्नेले आफ्नो ARCHETYPAL MOTHER भन्ने अत्यन्तै महत्त्वपूर्ण शोधग्रन्थमा प्रामाणित गरेर देखाएकी छिन् । डाक्टर धर्मदेव धर्मानन्द कोशाम्विले आफ्नो MYTH AND REALTY नामक र भारतको प्राचीन इतिहास र सस्कृति सम्वन्धी शोधग्रन्थहरूमा पनि महामात्रिका अर्चनाको अति प्राचीनतालाई उद्घाटित गरेकाछन् ।

मन्त्र युक्त अग्नि पूजक अर्थात् वैदिक यज्ञकर्ता वर्णयुक्त पश्चिम भारतीय समाज र (वैदिक) ले मात्रिपूजालाई ग्रहण गरेनन् । ऋगवेदमा आराधना र यज्ञका आहुति र यज्ञभाग पाउने रूपमा उषा एक मात्र छिन् । ऋगवेदमा सरस्वतीको उल्लेख छ तर आराध्य देवीको रूपमा होइन ।

इ.पू २७५० - १७५० को सिन्धु सभ्यताको ध्वंश कर्ता को र कुन कारक थिए भन्ने छुट्टै अध्ययनको विषय हो । त्यो सभ्यता बाहिर र वैदिक समाजले स्वीकार नगरेका स्थानीय देव देवीका ठूलो संख्याका उपासकहरू यो हिमाली उपमहादेशभरी यत्रतत्र छरिएर अनादिकालदेखि वसेका थिए ।

सिन्धु सभ्यता कति उदार, कति सहिष्णु र कति मानववादी थियो भन्ने वारे यकिन साथ भन्न सकिन्न । सिन्धु लिपिको अर्थ आज सम्म लगाउन सकिएको छैन । तथापि त्यो सभ्यताको समयमा भएका केही महत्त्वपूर्ण उत्खननमा लडाइँका एउटा पनि हातहतियार फेला नपर्नु र योगासनमा बसेको मूर्ति युक्त मुद्रा छाप फेलापर्नुबाट त्यो सभ्यता देव र असुर बीच सङ्ग्रामबारे अत्यधिक चर्चा पाएको वैदिक सभ्यता भन्दा निकै नै शान्ति र सहिष्णुतावादी रहेको हुनुपर्छ भन्ने अनुमान लगाउनु पर्ने स्थिति छ । ऋगवेदमा उल्लिखित देव र असुरबीचका झगडा र युद्धलाई पाप र पुण्य बीचको सङ्घर्षको रूपमा अर्थ लगाउनेहरूसित विचार गर्नु आजको मेरो विषय होइन ।

अवालमा पोलेर पाको तुल्याइएको इँटले आवास गृहको सञ्जूलको निर्माण गर्नुलाई नगरायण भनिन्छ । त्यस अर्थमा विश्वको पहिलो नगरायण सिन्धु सभ्यता क्षेत्रमा भएको हो भन्ने बेलायतका प्रोफेसर जोसेम नीडहनायले र भारतका विद्वान् जी.पी भट्टोपाध्यायले लेखेका छन् । (Science and Technology in Ancient India) । ई.पू २७५० मा शुरु भई हजार वर्ष पछि ई.पू १७५० मा अन्त्य भएको सिन्धु सभ्यतामा समुद्रगामी जहाज निर्माण, त्यस्ता जहाजद्वारा भूमध्य सागरसम्मका देशहरूसित अन्तर्राष्ट्रिय वेपारका आदान-प्रदान, योजनावद्ध प्रविधिद्वारा नगरायण ज्योतिष, गणित उदचार विज्ञान, धातु विज्ञान, कौशल (सिन्धु सभ्यताको अवधिमा समान भई फलामको उपयोग भने भएको थिएन), माटो र धातुका मूर्तिकला कपासका बस्त्र वा उपयोग, योग साधना तथा मात्रिका पूजाले माथिल्लो स्तरको उन्नति प्राप्त गरिसकेको थियो । गहना रूपि मालाका गेडामा दुईतिरवाट समानान्तर रेखामा सूक्ष्म प्वाल पारेर धागो उन्ने र बज्रका सूक्ष्मकण र पानीको उपयोग गर्दै धातु सिलाइ घुमाएर प्वाल पार्ने

DRILLING जस्तो उच्च स्तरीय प्रविधिमात्र होइन रोगी मानिसको टाउकोको हाडमा प्वाल पारेर शिरमा शल्यक्रियाद्वारा औषधोपचार गर्ने आश्‍चर्यजनक प्रविधिहरूका उपलब्धि हासिल गरिसकेको युग त्यो थियो ।

त्यो युगमा अग्निपूजा हुने गर्दथ्यो । यसरी त्यो यज्ञकार्य 'मन्त्रहीन' (वैदिक मन्त्रको प्रयोग नगरी हुने यज्ञ) रहने गर्‍यो । ऋगवेदले असुरहरूलाई 'मन्त्रहीन' यज्ञकर्ता भनी भर्त्सना गरेको छ ।

सिन्धु सभ्यताका निर्माता को थिए ? झण्डै तेह्रलाख वर्ग किलोमिटरमा इरानदेखि पूर्वमा झण्डै हस्तिनापुर दिल्लीसम्म उत्तर अफगानिस्तानको आमु दरिया र वैदिकहरूले मानेका बक्ष नदीदेखि दक्षिणमा भारतका रमसम्म फैलिएको र निकै नै ठूला र साना गरी आठ सयवटा नगरको त्यो सिन्धु सभ्यताको निर्माण वैदिक मन्त्रको प्रयोग गरि यज्ञ गर्ने वैदिकहरूको उपस्थिति त्यो विशाल क्षेत्रमा छदै थिएन भन्न सकिन्न तथापि सिन्धु सभ्यता क्षेत्रका मुख्य वासिन्दा असुरहरू, नाग पूजक, द्रविडहरू पीपल वोटलाई महत्त्वदिनेहरू अन्नदाता माताहरू प्रजनन्कारी गर्भलाई पूर्ण कुम्भको रूपमा पूजा गर्नेहरू समाजमा फक्रिएको कोमल पुष्प (वहुवीच हुने अन्न र सन्तानका उत्पादनमा सहायताकारी ठानेर) का प्रशंसकहरू, तन्त्र पद्धतिका अनुयायीहरू अर्थात् एक अर्काबाट भिन्न विविध र विभिन्न जन समुदायहरू नै सिन्धु सभ्यताका निर्माता थिए ।

त्यो सभ्यताको सम्वध र सम्पर्क पश्चिममा तुर्कीसम्म पश्चिम दक्षिणमा मिश्र देश सम्म (मिश्रका कुवेर राजा फराउनका चिहानमा सिन्धुवाट लगिएका सुती वस्त्रको अस्तित्व फेलापरेका छन् ।) दक्षिणमा भारतको त्रावणकोर कोचिन सभ्यता उत्तरमा रमन देशहरू सम्म फैलिएको थियो भन्नेमा आधुनिक पुरातत्त्व वेत्ताहरूका चित्त वुझ्दै आएको देखापर्छ । त्यस्ता क्रियाशील सम्पर्क थिए तर सिन्धु सभ्यता भन्दा वाहिरकाहरूले सिन्धु सभ्यता माथि आफ्ना प्रभाव पारेका थिए कि बाहिरका ती देश र सभ्यताहरूमाथि सिन्धु सभ्यताले प्रभाव पारेको थियो भन्ने प्रश्‍न छुट्टै अध्ययनको विषय हो । म त्यता जान्न ।

यो हिमाली महादेशको त्यो युगमा सिन्धुसभ्यता विशाल रहदा पनि प्रमुख रहेको त्यो सभ्यता भित्र र त्यो भन्दा पनि वाहिरको विशाल भूभागमा अति प्राचीनकालदेखि विभिन्न भाषा-भाषी, विभिन्न जातीय जीवन पद्धति तथा धर्म मान्ने आफ्ना रैथाने देवी-देवता र प्रकृतिका उपासकहरू उदाहरणका निम्ति हिमालयका यक्ष गन्धर्व, राक्षस, किन्नर आदि, किरात, दैत्य, पिशाच कोल, भील मुण्डाहरू जस्ता सयकडौं समुदायहरूको अस्तित्व थियो ।

त्यत्रो र त्यस्तो प्रकाण्ड विविधता रहँदा पनि सिन्धु सभ्यता सहिष्णुता, सहजीवन र परस्परमा सहयोग आश्रित जीवन पद्धति थियो । हिन्दु जीवन पद्धतिको आधारभूत चरित्र र लक्षण हुन् यी कुराहरू त्यस कारण नै दुईहजार वर्ष पहिलेदेखि भनिएको हिन्दु जीवन पद्धतिको प्रारम्भ सिन्धुसभ्यतामा भयो भन्ने द्रष्ट निश्कर्षमा म पुगेको छु ।

यज्ञकर्ता वैदिक सभ्यताले सिन्धु सभ्यताको विध्वंश गरेको हो भन्ने विचार यूरोप र भारतका केही विद्धानहरूमा यो शताब्दी भित्र रहेको देखापरेको हो । तथापि अनुमान लगाउनु वाहेक त्यो विचारले प्रमाणको आधारमा आफूलाई अझै पनि अड्याउन सकेको छैन । यज्ञ विरोधी, मन्त्रहीन अग्नी पूजकलाई यज्ञकर्ता वैदिकहरूले विभिन्न शब्दमा निन्दा र घृणा गरेका छन् । हिमालयका राक्षस भने पछि केही अन्धविश्‍वासी नेपालीहरू जगल्टा फिंजारेको टाउकोमा सिङ भएको मुखबाट विशाल दाह्राहरू उछिट्टिएको मानिस र पशु बीचको कुनै

हिंस्रक जन्तु जस्तो डरलाग्दो प्राणी ठान्छन् । त्यस्ता अन्ध विश्वासीहरू निम्ति उचित दिशामा शिक्षा वाहेक कुनै उपचार छँदै पनि छैन ।

भारत र यूरोपका विवेकशील विद्वान्हरू अनुसार सिन्धु सभ्यताको अन्तिम विघटन पछि प्राचीन वैदिक सभ्यताको नयाँ उत्कर्ष युग शुरु भयो । यो सत्य हो तर सिन्धु सभ्यताको विघटन भयो भन्नुको अर्थ त्यो सभ्यतामा प्रचलनमा रहेका यावत मूल्य र मान्यताहरू, मानिस र कन्या अर्थात् कुमारी पूजा र आराधना, पूर्णघट आराधना, तान्त्रिक प्रयोग निम्ति अनन्त विविध यन्त्र र मण्डलाकार वनाउँने पद्धति आदि सवैका अस्तित्वको पूर्णलोप भयो भन्ने होइन । आफ्ना आस्था र विश्वासमा अड्दाअड्दै पनि वैदिकहरूको सिन्धु सभ्यता युगका समानमा रहेको सहिष्णुता, परस्परमा सहजीवन र सहयोग आदिलाई भने कायम राख्यो अर्थात् वैदिक यज्ञजीवनले सर्वतोमुखी सहिष्णुताको जीवनलाई परित्याग गरेन वरु चार वर्णको रूपमा सबैलाई मान्यता दिंदै क्षत्रिय र ब्राम्हणलाई समान दर्जामा वा माथि राख्यो । सो वैदिक युगमा काम र आवश्यकताका आधारमा पौरोहित्य (यज्ञहुँदा) र न हुँदाको विच भेद गर्‍यो नत्र भने ब्राह्म्ण र छेत्री विच खास भेद गरेन ।

सिन्धु सभ्यताका न्यूनतम उपलब्धि रहेका दुई कुरालाई भने वैदिक सभ्यताले छोडयो, ती हुन् लिपिको उपयोग र अन्तर्राष्ट्रिय व्यापार । व्यापारीहरूलाई "पणि असुर" भनी वेदले निन्दासमेत गर्‍यो जसले गर्दा व्यापारका निम्ति अनिवार्यतः चाहिने लिपिलाई पनि छोडिदिने काम वैदिक सभ्यतामा भयो ।

वैदिक सभ्यताको युगमा मन्त्रयुक्त यज्ञकर्ता वैदिकहरू र मन्त्रहीन यज्ञकर्ता असुरहरू वीच पूर्ण सहजीवन थियो तथा तिनका बीच युद्ध भएन भन्ने होइन । पानी, अन्न, धन, गाई, वस्तु र चरनका निम्ति त्यस्ता ठूला साना युद्ध हुने गर्थे । ऋगवेदमा युद्ध किल्ला र हातहतियारको जानकारी दिने नामवाचक थुप्रो शब्द रहेकावाट गैन्ह वैदिक दश राजाहरूका बीचको ठूलो युद्धमा वैदिक इन्द्रले गैन्ह वैदिक राजाहरू मध्ये सुदासको पक्ष लिएकोवारे चर्चावाट समेत यस्ता युद्ध हुने गर्थे भन्ने देखिन्छ । तथापि वैदिक यज्ञमा विध्वंश र यज्ञका विरोध नगरुञ्जेल त्यस्ता युद्ध प्रायः हुदैन थियो ।

वैदिक सभ्यताको समाजमा अझै एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष थियो । त्यो समाजले शुरूदेखि त्यस्ता विचारक दार्शनिक जन्मायो जो वैदिक यज्ञ हठभिक्षा र पशुवलीका आलोचक थिए । तिनै दार्शनिक र विचारकहरूले चिन्तन प्रारम्भ गरे । यो चिन्तनलाई उत्तर वैदिक काल पछिका विद्वान्हरूले वेदकै अङ्ग वेदाङ्ग र वेदान्त भने तापनि पुराना उपनिषद्हरूमा देखिने मूल विचारधारा यज्ञ विरोधी, वर्ण विभाजन विरोधी रहेका देखिन्छन् । यी सबै कुरा एकातिर छन् तैपनि विद्वान्हरूले सिन्धु सभ्यताका विचार मान्यताहरूवारे निष्कर्ष स्थापित गर्न शुरुमा लिपिबद्ध होइन कि शुद्धातिशुद्ध तवरमा स्वरवद्ध रूपमा ज्ञान उपलब्ध रहदा पनि अत्यन्तै सावधान रहनु पर्छ । उत्खननबाट प्राप्त पुरातात्त्विक बस्तुहरू आफ्नै वारे थोरै कुरा मात्र बताउन सक्छन् । त्यस्ता बस्तुबाट समाजका विचार व्यवहार तथा चरित्रबारे कुनै निश्चित निष्कर्ष स्थापना गर्न अघि सर्दा असत्यं सावित हुने ठूलो भय हुन्छ । वेद बारे पनि त्यस्तै स्थिति छ । यज्ञ गर्दा उपयोगका निम्ति रचित ती सूत्र र मन्त्रहरुबाट इतिहास र संस्कृतिबारे मन्तव्य स्थापित गर्नु बढि सजिलो हुने गर्छ नै तथापि यो पनि भय मुक्त रहदैन । त्यसमाथि वेदका अङ्गका रूपमा रचिएका संहिता पछिका ब्राह्मण आरण्यक र उपनिषद्हरू वीच पारस्परिक सामञ्जस्य पाइदैन त्यतिले नपुगे झै वेदका आधार लिएर विभिन्न देश र कालका विद्धान्हरू द्वारा रचित गृह्य सूत्र, धर्म सूत्र, महाभारत, रामायण, स्मृतिग्रन्थहरू र यी थरी

थरीका पुराणहरूले स्थितिलाई सोझो र सरल तुल्याउनुको सट्टा महा-जन्जालको निर्माण गरेका छन्।

त्यस्तो जेलिएको स्थिति छ। तापनि यो हिमाली उपमहादेशको त्यो अति प्राचीन समाज र त्यसका घटना, रीतिथिति, मूल्य र मान्यताहरू समुदाय र धर्म आदि बारे तिनै सामग्रीका आधारमा विचार विश्लेषण गर्नु पर्ने भएको छ।

हिन्दुधर्म जीवनपद्धति र मूल आस्थाका स्थापना सिन्धु सभ्यता कालमा नै प्रारम्भ भयो। त्यो सभ्यता पछि समाजलाई नियन्त्रण र निर्देश गर्ने वैदिक सभ्यताले मन्त्रयुक्त यज्ञ विधि र सोमा आधारित सामाजिक जीवनपद्धतिलाई सर्वाधिक श्रेष्ठता प्रदान गरेता पनि हिन्दु जीवन व्यवहारलाई इन्कार गरेन यद्यपि यो विशाल भूभागमा रहेका रैथाने पृथक भाषा-भाषी र पृथक देव-देवीका अनुयायीहरूबाट आफूलाई पृथक राख्ने पूरा चेष्टा गऱ्यो। मुख्य उपनिषद्का चिन्तन वेद बाहिरमा रहेका आज देखिन्छन् तापनि वेदाङ्ग र वेदान्तको रूपमा वैदिकहरूले सो चिन्तनलाई आफूमा ग्रहण गरे नै।

त्यति हुदा हुँदै पनि वैदिकहरूले गैन्ह वैदिकहरूमा प्रचलनमा रहेका उदाहरण स्वरूप वासुदेव कृष्ण, दुर्गा, लक्ष्मी, चामुण्डा, नाग आदि आदिका मात्रिकाहरूका योनी र लिङ्गका उपासक रहेकाहरूबाट आफूलाई टाढा राखे। ऋगवेदमा ती रैथानेहरूका प्रमाण वा तिनीहरूलाई किञ्चित पनि मान्यता दिएकोको प्रमाण फेला पर्दैनन्।

परन्तु पार्थक्यको त्यो स्थितिलाई फेरि क्षेत्रिय र ब्राह्मणहरूले नै अन्त्य गर्न थाले। शतपथ र ऐतरैय ब्राह्मणका प्रणेताहरूले ती रैथानेहरूलाई ग्रहण गर्न थाले ऋगवेदको एउटा मन्त्रमा विश्वामित्रले इन्द्रबाहेक अरुहरूको र गैन्ह वैदिक देवताहरूको पूजा अर्चना गर्नेहरूलाई धम्की दिएर तर्साउन खोजेको युग महाभारतमा आइपुग्दासम्ममा मौलिकतामा फरक भएर समाज बहिष्कृत तथा मानवकल्पना विरोधी बाहेक सबै रैथाने धर्म, कर्म, मान्यता आदिलाई सम्मान र स्वीकार गर्ने प्रथा चल्यो अतः पूर्णाङ्ग हिन्दू जीवनपद्धति मूल्य र मान्यता भएको हिन्दुधर्ममा परिणत भइसकेको थियो।

त्यसपछिको युगमा महावीर जैन, सिद्धार्थ गौतमहरूलाई आफ्ना देवता महापुरुषको रूपमा स्वीकार गर्ने, यो हिमाली उपमहादेश भन्दा बाहिरबाट आएका शकहरूले शुरु गरेका शक संवत्लाई मान्यता दिने, मङ्गोल हूणहरूलाई 'राजपुत्र' को दर्जामा राखी राजाको रूपमा स्वीकार गर्ने अतिसहिष्णुतावादी हिन्दु जीवनपद्धतिको इतिहास रहेको छ।

बडादशैंको प्राचीन र आजको रूप

हिन्दूबारे यो परिचय पछि नेपाली समाजमा रहेको 'बडादशैं' को उद्भव, विकास र आजको स्थितिबारे अब संक्षेपमा चर्चा गरौं।

नवमी अर्थात् दुर्गापूजाका सम्बन्धमा "धर्मशास्त्रका इतिहास" नामक आफ्नो आधारभूत महत्त्वको शोध-ग्रन्थमा भारतरत्न डा. पाण्डुरङ्ग वामन काणेले पुस्तकको चौथो खण्ड अध्ययन नौ (हिन्दी अनुवाद) मा दिएका विवरणको संक्षेप यसप्रकार छन् "

"सम्पूर्ण भारतमा असोज शुक्ल प्रतिपदादेखि नवमी सम्म नवरात्र मनाइन्छ, जुनसुकै रूपमा भएपनि।" भावना स्थितिअनुसार "(१) पूर्णिमान्त असोजदेखि वा कृष्णपक्षको नवमी देखि असोज शुल्क नवमी सम्म (२) असोज शुल्क प्रतिपदादेखि नवमीसम्म, (३) षष्ठीदेखि नवमीसम्म, (४) सप्तमीदेखि नवमीसम्म, (५) महाष्टमी र नवमी मात्र, (६) खाली महाष्टमीमा, (७) खाली महानवमीमा" त्यही चाड मनाउने गर्दछन्। यी सबैबारे पुराना

धार्मिक ग्रन्थबाट केही पुराणबाट प्रमाण दिदै काणे थप भन्छन् "भारतभरि दुर्गोत्सव मनाइन्छ, तथापि वङ्गाल, विहार र कामरूपमा वढी" "यो पूजा नित्य र काम्य दुवै रूपको हुन्छ" ।

"यो पूजा विन्ध्यपर्वतमा र विन्धवासिनी देवीको मन्दिरमा र अन्य सवै ठाउँमा, अर्थात् घर, गाउँ, नगर र वनमा ब्राह्मण, क्षेत्रिय, वैश्य शुद्रद्वारा, राजा द्वारा, म्लेच्छहरूद्वारा गरिन्छन्" । भविष्य पुराणबाट उद्धृत गर्दै काणे महादेव थप भन्दछन्" अग्निहोत्र आदि कर्म, दक्षिणायुक्त वेद यज्ञहरूका महत्त्व चण्डिका पूजाको तुलनामा लाखमा एक अंश पनि छैनन् ।"

त्यसैकारण पुराण भन्छ - "म्लेच्छहरूद्वारा, दस्युहरूद्वारा अङ्गवङ्ग कलिङ्गका मानिसहरूद्वारा किन्नर, वर्वर र शकहरूद्वारा समेत दुर्गापूजा गरिन्छ" । स्कन्ध र भविष्य पुराणमा सात्विकी, राजसी र तामसी गरी तीन प्रकारले दुर्गापूजा हुन्छ । सात्विकीमा जप गरी फलफूलको नैवेद्य चढाइन्छ । राजसीमा वलि र नैवेद चढाइन्छ तथा तामसीमा रक्सी र मासुका उपयोग हुन्छन् । यो अन्तिम प्रकारले किरातहरू सम्पादन गर्छन्" । नेपालको पूर्वदेखि पश्चिमसम्म फैलिएर वसेका आदीवासीहरू मध्ये एउटा महत्त्वपूर्ण जनसमुदाय थारू जातिमा अज्ञात भूतकालदेखि वडादशैंको चाड आफ्नै प्रकारले मनाइन्छ । यस विषयमा दाङ्गका पण्डित टेकनाथ गौतमको थारू जातिको इतिहास ...? निकै पठनीय छ ।

नेपालको वडादशैं अर्थात् नौरथाभरि दुर्गा भवानीको पूजा अर्चना विधि भारतका अन्य ठाउँहरूका विधि भन्दा निकै रूपमा भिन्न छ। यद्यपि केही समानता पनि छन्। नेपालमा घरमा माटोको सानो गाग्रो (जलपूर्ण घट) मा दुर्गादेवीको मन्दिर छ भने विहानै वा रातको समयमा ती मन्दिरमा गएर त्यहाँका देवी मूर्तिमा पनि पूजा अर्पित गरिन्छ ।

दुर्गादेवीको मूर्तिको पूजा र पूर्णघटमा देवीको कल्पना गरी पूजा गर्नुमा महत्त्वपूर्ण युग विभाजन प्रकट हुन्छ। हिमाली उपमहादेशमा देव-देवी निम्ति मन्दिर वनाउने र त्यहाँ विना मन्दिर मूर्ति वनाएर स्थापना गर्न नै चलन सम्भवतः सम्राट अशोक (विक्रम पूर्व ३३०-२८९) पछि शुरु भयो बौद्धधर्मको प्रभाववश नत्र भने नदी किनारा वा अग्लो ठाउँ वा ढिस्कोमा चैत्यको कल्पना गरी कल्पित देव वा देवीका नाउँमा ढुङ्गा राखेर छेउमा अग्लो वाँस गाडेर ध्वजा चढाउँदै नैवेद्य साथ पूजाअर्चना गरिन्थ्यो । वैदिक यज्ञ गर्नेहरू चैत्यका समेत प्रयोग नगरी काचा माटाका इँटका निश्चित नाप र उचाइका चिति वनाएर ती चितिका निश्चित ठाउँमा अग्नि स्थापना गरी त्यो यज्ञाग्निमा हवन गर्दै वलिसमेत दिने गर्थे ।

मूर्ति वनाउने र त्यसमा पूजा गर्ने युग भन्दा पहिले आराध्य देव-देवीका आकृतिवारे भक्तले कल्पना मात्र गर्ने गऱ्यो। परन्तु जलपूर्ण घैंटोमा वरुण देव वा देवी र मानिसको आव्हान गरी पूजा आराधना गर्ने चलन सिन्धु सभ्यतामा नै शुरु भएको थियो। मोहे-जो डेरोमा पाइएको मुद्रा छापमा सत्य मात्रिकाका रूपरेखा प्रष्ट देखिन्छ। त्यो मुद्रा छापमा पूजा आराधना गरिन्थ्यो भनी आजसम्म कुनै विद्वान्ले लेखेको वा भनेको छैन ।

सूर्य, पीपल, देवीमाता, पूर्णघट र यन्त्र (तालिम मण्डल) ले भने सिन्धुसभ्यतामा पूजा पाउने गर्थे। त्यस्ता पूजा आराधनाका विधि अझै पनि अज्ञात छन् परन्तु ती पूजा आराधनामा पूर्ण घट तथा यन्त्रको रातो रंगको उपयोग भने हुने गर्थे। जल पूर्ण घैंटो अर्थात् कुम्भको स्थापना र पूजाविधि अचेल यस प्रकारको रहेको छ ।

पूजापाठलाई गोवर वा माटोले लिपेर स्वच्छ तुल्याए पछि एउटा ठाउँमा सर्वतोभद्र मण्डल अर्थात् श्री यन्त्र वनाइन्छ, चामलको पिठोमा अवीर हालेको धुलोको रेखा हालेर । उक्त श्री यन्त्रमा बहुवीज मानिएको यन्त्र फक्रिएको कमलको फूल र नारी योनीको प्रतीक त्रिकोण

अनिवार्यत: रहने गर्छन् । त्रिकोणमाथि पञ्च सद्व्यु वा जाल भरएको टपरी माथि सिगांरिएको घैटो, घैटोको मुखमा पञ्च पल्लव राखी चामलले भरिएको वोहतामा सिङ्गो सुपारी राखिन्छ ।

नवरात्रीको पूजा पाउने घैटोको पेट अर्थात् मध्य भागको चारैतिर शोभा माटोको माला र त्यो मालावाट घैटोको घाँटी र मुखसम्म तथा मुखको घेरामा समेत गोवर माटोको रेखीहरू हालेर पेट, घाँटी र मुखमा रहेका सम्पूर्ण डोरोमा जौ वा पुष्टवीज रोपिन्छन । कुनै कुनै ठाउँमा मानिसहरू त्यस्तो घैंटोको पेटको डोसे माथि रातो रेखिद्वारा वाल आकृतिको "पुतली" वनाउँछन ।

त्यति गरेपछि घैटोमा सेतो र रातो कपडाका दुइवटा धारालाई खास्टोले झैं ओढाइन्छ । अनि घैटोको मुखमा राखिएको चामलले भरिएको वोहोताको वीचमा राखिएको सग्लो सुपारीमा नवदुर्गा-शैलपुत्री, व्रह्म चारिणी, चन्द्रघण्टा, कुष्माण्डा विन्ध्यमाता कात्यायनी, कालरात्री महागौरी र सिद्धिदात्री र दुर्गा कवचमा भनिएका नवदुर्गा आकृत गरिन्छन् प्रष्ट छ यी नौ दुर्गा र यी मध्ये कुनै पनि देवीको ऋगवेदमा चर्चा सम्म छैनन् ।

हिमाली उपमहादेशको प्राचीन संस्कृतिको निकै नै अध्ययन भइसकेका छन् । यद्यपि अध्ययन गर्नु पर्ने क्षेत्र विशाल छ । सस्तो अध्ययन र शोधकार्य गर्दा युरोपेलीहरूले ती अशुद्धिलाई निकै नै सच्याइसकेका छन । त्यस्ता भारतीय विद्वान्हरूलाई "अङ्ग्रेजी शिक्षाका उत्पादन" भनेर आफू अज्ञानमा वस्ने र अज्ञानलाई नै प्रश्रय दिंदै जाने प्रकृतिको पछि लाग्न संकिदैन ।

दशैंको महत्त्व, नवरातका दुर्गापूजा र पूजाघरका पूजा यो हिमाली उपमहादेशमा कहिले देखि शुरू भयो ?

यस सम्बन्धमा पनि छलफल गरौं ।

अन्न उत्पादनमा मानव हस्तक्षेप अर्थात् कृषि कर्मको प्रारम्भ नारीबाट भयो। सन्तान जन्माउने र त्यसरी श्रमशक्ति र सोवाट उत्पन्न हुने धनको आर्जनको मूल श्रोत जननीको रूपमा भने पनि माताको रूपमा भने पनि नारीद्वारा पृथ्वीबाट अन्न उब्जिने हुँदा पृथ्वीलाई माता भनिए सरह नै सन्तानकी मातालाई पृथ्वीसित समीकरण अति प्राचीनकालदेखि नै भयो । नारीको भग अर्थात् योनीले पूजा पाउने (गुह्येश्वरी) कारण त्यही थियो ।

यो स्थितिबाट मालिकका रूपमा नारीले पूजा, प्राधान्य र महत्त्व पाउन थाले । अनि प्राचीन समयमा मात्रिका पूजाअर्चना शुरु हुदा सरल मात्रिका, अष्ट मात्रिका एघार मात्रिका, नौ मात्रिका र पचपन्न मात्रिकासम्म अर्थात् स्थान भेदका आधारमा विभिन्न मात्रिकाहरूले मान्यता पाउदैं गए । त्यसरी नै नौरथाका नवै मात्रिकाले मान्यता पाएका छन् ।

देव र असुर जन सबै मात्रिका पूजा गर्ने गर्थे वा पछि गएर वैदिक सभ्यताको प्रारम्भ हुँदा भने वैदिकहरूले मात्रिका पूजालाई छोडेर पितृ पूजा र पुरुष देवताहरूका आराधना गर्न थाले तर गैर वैदिकहरूले देवीहरूका रूपमा आफ्ना मात्रिका आराधनालाई कायम राखे त्यसकारण वैदिकहरू भन्दा अत्यन्त ठूलो सङ्ख्यामा समुदाय अनुसारका देवी पूजा आज पनि विद्यमान छ । ग्राम देवीको पूजा यो भूखण्डको प्रत्येक गाउँमा आज पनि प्रचलित छ । नारी गर्भलाई कुम्भघटभनी पुराणहरुमा भनिएको छ । कुम्भ अर्थात् नारी गर्भले त्यो प्राचीन समयमा सम्मान मान्यता वा पूजा पाउनु युग अनुसार स्वाभाविक हो ।

उत्तर वैदिक कालमा गैर वैदिक देव-देवी, गैर वैदिक पूजा-आजा र आराधनाले वैदिकहरूबाट मान्यता पाउन थालेका मात्र होइनन कि ती गैर वैदिक रीतिथिति, मान्यता र पूजाहरूलाई पनि वैदिक पद्धतिअनुसार गर्न थालियो। यो सबै हुनु हिन्दु जीवन पद्धतिको दोस्रो चरणको उत्थान थियो। यसैक्रममा योग र तन्त्रले, शक्ति पूजाले वैदिकहरूबाट मान्यता पाउन थालेका हुन्। तर त्यस्तो मान्यता प्रदान गर्न थाल्दै पनि वेदले अप्सराहरू अर्थात् पहिलेका मात्रिकाहरूलाई देवीको स्थानमा होइन कि भोग्य सुन्दरीमा परिणत गरेको देखिन्छ।

वैदिक वा सिन्धु सभ्यता भन्दा पनि पहिले जातिको आधारबाट आर्य भन्ने शब्द प्रयोग गर्ने हो भने आर्यहरूबीच देवजन र असुर जमका विभाजन भन्दा पहिले देखि रहेको मात्रिक पूजाले नवदुर्गा पुजा, २४ घटस्थापनाको रूप कहिले देखी पायो भनी ठहर गर्नु प्रायः असम्भव छ।

तथापि तैत्तिरिय संहिता (१/८/६/१) मा अम्विकालाई शिवकी बहिनी भनिएको छ यद्यपि तैत्तिरिय आरण्यक (१०/१८) मा शिवलाई अम्विका वा उमाको पति भनिएको छ। महाभारतमा अश्व उपाख्यानमा देवीको महत्त्व झल्किएको छ।

महाकवि कालिदासको समयमा आइपुग्दा देवी दुर्गाका विभिन्न रूपले तिनका कृतिहरूमा ठाउँ पाइसकेका थिए शुद्रकको मृच्छकटिक नाटकमा देवीले शुम्भ र निशुम्भलाई मारेको बारे चर्चा छ। विक्रमको ३५० वर्ष भन्दा पहिले नै दुर्गा पूजाले ठाउँ पाइसकेको देखा पर्छ।

हिन्दु भन्नासाथ वैदिक र गैर वैदिक रैथाने दुवै समानरूपले चिनिन्छन्। हो ल्मेच्छ, यवन, वाल्हिक, आदि हिमाली उपमहादेशको भूखण्ड बाहिरकालाई कुनै समयमा पनि हिन्दु मानिएन। जातिका रूपमा किरात, पुलिन्द, शर्मा निषाद, साध्य र गुहनकर (वी.वी काथे अनुसार किरात) हरूलाई कुनै पनि पुराणले अ-हिन्दु भनेनन्।

नेपालमा केही जनसमुदायले वडादशैंलाई हिन्दुहरूको र बाहुन क्षेत्रीको चाड भनेर त्यो चाडलाई वहिष्कार गर्नु पर्छ भनी यता तीन वर्ष देखि चलाएका अभियानको सोझो सम्वन्ध र श्रोत यो देशमा इसाइँ धर्मको प्रसार र धर्म परिवर्तनसित रहेको सहज अनुभव गरिन्छ। चार जात छत्तीस वर्णको फूलवारीलाई एकताबद्ध नेपाली अर्थात् यो हिमाली संस्कृतिमा विभाजन र विखण्डन नल्याई यहाँ इसाई धर्मको प्रसार पनि हुन सक्तैन।

त्यसमाथि आफ्ना भोट ब्याङ्कलाई बलियो पार्न नेपालमा प्रमुख राजनैतिक पार्टीहरूले विभाजनवादी प्रवृतिहरूलाई प्रोत्साहन पनि दिन थालेका छन्।

धनकी देवी महालक्ष्मी

(दीपावलीको प्रसङ्ग)

– हर्षनाथ भट्टराई

धन कामना गर्ने भक्तहरू देवी, दुर्गा, अम्विका, लक्ष्मी आदि रूपमा जसको पूजा, उपासना गर्दछन्, ती परमतत्त्व परमात्माको नै शक्ति रूप हो। शक्तिका तीन गुण छन्– सत्व, रज अनि तम। यी गुणहरूको अभिव्यक्तिमा व्यक्तिगत गुणको प्रधानतालाई आधारमानेर शक्तिका तीन रूप देखिन्छन्, ती हुन्– सत्वगुण प्रधान सरस्वती, रजोगुण प्रधान महालक्ष्मी र तमोगुण प्रधान महाकाली वा सिंहवाहिनी दुर्गा।

महालक्ष्मी रज-प्रधान हुनाको कारण प्रवर्तक शक्ति मानिन्छिन्। प्रवर्तक शक्ति प्राणीमा आकर्षण, लोभ र आशक्ति पैदा गरी त्यसलाई प्रवर्तित गर्दछन्– यसबाट के ज्ञान हुन्छ भने– आफ्ना तरफ आकृष्ट गर्दछिन्। भगवान् विष्णु महालक्ष्मीका पति हुन्। परम चैतन्यगत पालक तत्त्व नै विष्णु हुन्। विष्णु सत्वप्रधान चैतन्य हुन्। ती सत्व, प्रकाश, ज्ञान वा आनन्द रूप भईकन पनि स्थिर-स्वभावका हुन्। ती विना रजोगुण न सम्वन्ध प्रकट गर्न सक्तछन्, न पालन गर्न सक्छन्। अतः रजोगुणात्मक शक्ति महालक्ष्मीको सम्वन्ध, पालन कर्तृत्व शील विष्णुको निमित्त अनिवार्य हुन्छ।

पालनकर्तालाई पालनार्थ भोग-सामग्रीको पनि आवश्यकता रहन्छ। लक्ष्मी सम्पत्तिरूपा अनि भोग-सामग्रीको अर्थात् विभवकी अधिष्ठात्री देवी हुन्। सम्पदा लक्ष्मीको आधिभौतिक रूप हो। लक्ष्मी केवल भौतिक सम्पत्तिकी मात्र होइनन्, यिनी त आन्तर सम्पत्तिकी पनि अधिष्ठात्री हुन्। सौहार्द्र, उत्साह, प्रेम, करुणा, रसिकता, सौन्दर्य प्रियता आदि मङ्गलात्मक-गुण पनि लक्ष्मीको नै सूक्ष्मतम प्रकट रूप हुन्, जुन उनको आध्यात्मिक रूप मानिन्छ। शारीरिक कमनीयता, आभा, प्रभाव, लावण्य इत्यादि नै यिनका बाह्‌य र यी सब लक्ष्मीका आधि दैविक रूप हुन्।

महालक्ष्मी द्विभुजा र चतुर्भुजा हुन्छिन्। द्विभुजा लक्ष्मीका हातमा शंख र पद्म अनि चतुर्भुजा लक्ष्मीका चारहातमा पद्म, शंख, अमृत कलश र विल्वफल हुन्छन्। पद्म (कमल) सौन्दर्य र अनाशक्तिको प्रतीक हो। महालक्ष्मीको अनासक्ति यस किसिमको छ– ती आफ्ना प्राणाधार विष्णुतत्वलाई छोडेर कुनै अन्यमा आसक्त हुन्नन्। कमल लक्ष्मीको सौन्दर्य र मार्दव भावको सूचक हो। शंख अहंकारको, अमृत-कलश आनन्दको र विल्व(वेल) फल भोगको प्रतीक हो। यिनै प्रतीकहरूबाट सूचित गुणः लक्ष्मीको जस्तै सच्चा लक्ष्मीवान् पनि हुन्छन्।

लक्ष्मीको अर्थ हो चिह्न– कुन, कस्तो चिह्नको कारण यो समुद्र मन्थनबाट उत्पन्न रूपवती श्री, शोभा, कान्तिमती बनिन् यो कुरा कोही कसैलाई थाहा छैन। उनी विष्णुपत्नी बनिन्। ऋग्वेदमा श्री सूक्त छ। सम्भव छ श्री लक्ष्मी पनि थिइन् भन्ने केही विद्वान् मान्दछन्। शतपथ ब्राह्मणमा माया असुरविद्या मानिन्थिन्। उनी पनि श्री, लक्ष्मीको पर्यायवाची बनिन्। लक्ष्मीको एक नाम 'मा' पनि हो। कुनै ठाउँका शिल्पीले मूर्तिको सिरि मा (श्री मा) लेखेको देखिएको छ। वायु पुराणमा लक्ष्मीका छपन्न नाम दिएका छन्। जस्तै– षष्ठी, भद्रा, रेवती, महिष मर्दिनी, कात्यायनी, उमा, हैमवती, गौरी इत्यादि। यही षष्ठीबाट छठ-पूजन (कार्तिक शुक्ल छ मा) शुरु भएको हो। आज पनि दाम-पैसाको चक्करमा परेका व्यक्तिलाई भन्दछन्– के को माया-मोहमा पर्‍यौ।

जब मानिस जन्मलिन्छ, अनि साथै शय लक्ष्मी पनि साथ मै जन्म लिन्छन्। केही शिव र केही अशिव। अथर्ववेदमा बताएको छ– कल्याण रुपिणी लक्ष्मीलाई हामी साथै लिएर अगाडि बढिरहेका हुन्छौं ..., कहीं, कसैको विवाह भएमा यस विधिलाई 'कल्याण' हुनु भन्दछन्। समाज 'कल्याण' विभाग यसलाई दर्ता गर्दछन्। दक्षिणतिरका मन्दिरका संग-सँगै कल्याण-मण्डपम् पनि हुन्छ।

लक्ष्मी हात्तीको चिघ्याहटले निद्राबाट व्युँझिन्छिन् र हात्तीहरूबाट अभिषिञ्चिता हुन्छिन्। यिनलाई गजलक्ष्मी भन्छन्। विल्ववृक्ष यिनको वृक्ष हो। यो शिवजीको पनि प्रिय वृक्ष हो। लक्ष्मी सुवर्ण-वर्णा अर्थात् सुनको वर्णजस्तो वर्ण भएकी छिन्। कमलमा आसीन छिन् र कमलिनीको रंगजस्तो वर्णकी छिन्। श्रीसूक्तमा बताएको छः–

सरसिज निलये सरोज हस्ते, धवल तरांशुकगन्धमाल्य शोभे।
भगवति हरिवल्लभे मनोज्ञे, त्रिभुवन भूतिकरी प्रसीद मह्यम्।

तैत्तिरीय उपनिषद्ले लक्ष्मी, वस्त्र, भोजन, पेय, धन दिने बताएको छ। लक्ष्मीका दुई पुत्र छन्– बल र उन्माद। श्री सूक्तमा उनका चारपुत्र बताएको छ– आनन्द, कर्दम, श्रीदार, चिक्लीत।

इन्डोनेशियामा राजाकी लक्ष्मी राजाका रानीहरूमा रहन्छिन्। एक रानीको विष्णुका साथ प्रेमभयो, अनि ऊ मरी। उसलाई गाडेका ठाउँमा एक औषधियुक्त वनस्पति उम्रियो। चामलको अङ्कुर उसको नाभिबाट टुसायो, अतः त्यो सर्वश्रेष्ठ मानियो र अक्षता मङ्गलमयी भए।

सूडानमा के विश्वास भने– लक्ष्मी स्वर्गबाट पृथ्वीमा आउँछिन्, अनि अन्नहरू पैदा गर्छिन्।

यवद्वीप (जावा) का पुराना सुनका गहनाहरूमा 'श्री' शब्द अंकित गर्छन्।

बौद्ध सम्प्रदायको प्रमुख ग्रन्थ 'दीघ निकाय'को ब्रह्मजाल सूत्रमा लक्ष्मीको उपासना वर्जित गरेको छ। नव-बौद्धहरूलाई यो कुरा थाहा छैन होला। जैन सम्प्रदायमा लक्ष्मी यक्षिणी हुन्।

शिल्पकारितामा गजलक्ष्मीकै प्राधान्य छ। विद्वान् चित्रलेखकहरू लक्ष्मीका तीन रूपमा केन्द्रित हुन्छन्– पद्मावस्था, पद्मग्रह, पद्मवत्स। विष्णु धर्मोत्तर पुराणमा बताएको छ– जब लक्ष्मी विष्णुका साथमा हुन्छिन्, त्यस अवस्थामा द्विभुजा हुनुपर्दछ। स्वतन्त्र अवस्थामा चतुर्भुजा हुन सक्छिन्। अष्टदल कमल उनको आसन हो। उनका तलतिरका दुई हातमध्ये दायाँमा कमल र बायाँमा अमृतघट हुनुपर्छ, अनि मास्तिरका दुईमा श्रीफल (बेल) र शंख।

गुप्तकालीन एक मुद्रामा धनको वर्षा गरिरहेकी लक्ष्मीको चित्र अंकित छ। ऐतिहासिक दृष्टिले गुप्त वंशमा लक्ष्मीपूजा सबभन्दा धेरै हुन्थ्यो। सबभन्दा मनोरञ्जक कुरा के छ भने– लक्ष्मी शैव र वैष्णव दुवै सम्प्रदायका उपास्य देवी हुन्। शैव मन्दिरमा विष्णुमूर्ति हुँदैन, तर लक्ष्मीको मूर्ति भने हुन्छ। विष्णु-दुर्गा यस्तै एक मूर्तिको नाम हो। लक्ष्मी-गणेश एक तान्त्रिक देवता हुन्। यी गणेशको बायाँ जाँघमा बसेकी हुन्छिन् र आलिंगन मुद्रामा देखाएको हुन्छ। यहाँ रानी पोखरीको छेउमा षोडाइ भुजा गरोशको बायाँ काखमा लक्ष्मी विराजमान छिन। भारतको कोंकणमा काश्मीरी शिल्पीले निर्माण गरेका दशभुज भएका गणपतिको मूर्ति छ र जसको काखमा लक्ष्मी बसेकी छिन्। माघ वदी चतुर्थीका दिन त्यहाँ उत्सव मनाउंछन्।

वंगालको दुर्गापूजाको उत्सवलाई लक्ष्मी पूजनको एकदिन पहिलेको कालीपूजन मान्दछन्। अमावस्या विसर्जनको पर्व हुन्छ। यही दिनदेखि ठूला-ठूला राजा, व्यापारी आदि सबैले लक्ष्मीलाई सेफमा बन्द गर्छन्।

अब त श्री वा लक्ष्मी कोही कुनै भाग्यवान्का पूजी नै हुन्। तर लक्ष्मी पात्र-कुपात्रको छचान कमै गर्छिन्। अमावश्याको अध्यारोमा उल्लू (लाटोकोसेरो) को वाहनमा उसले जसलाई असल वा ठीक बताइदिन्छ त्यसैमाथि कृपा गरेर सम्पत्ति वर्षाइ दिन्छिन्। लक्ष्मी आर्येतर देवी हुन् ? – शतपथ ब्राह्मणमा लक्ष्मीसित सम्वन्धित एक यस्तो कथा छ– प्रजापतिको साधनाको मूलरूपमा श्री उनको हृदयबाट निक्लिएर दिव्य सौन्दर्यमयी, ओजोमयी देवीको रूपमा उपस्थित भइन्। देवताहरूले पहिले त तिनको वध गर्ने विचार गरे। पछि फेरि यस्तो विचार गरे कसैको पनि वध गर्नु हुँदैन भन्ने, तर तिनीहरूले श्रीको सम्पूर्ण वैभव र ऐश्वर्यको अपहरण गरेर लिए। यी अपहृत गुणहरूमा अन्न, राज्य, राष्ट्र र क्षेत्र आदि थिए। फेरि जब श्रीले प्रजापतिको सम्मतिबाट यज्ञादि गरेर आफ्ना अपहृत सबै गुणहरू फिर्तालिएको कथा छ। उक्त ग्रन्थको आर्को ठाउँमा पनि यस्तो उल्लेख छ– श्रीबाट नै अग्निले भक्षणीय अन्न, सोमले राज्य, वरुणले साम्राज्य, मित्रले क्षत्र, इन्द्रले बल, वृहस्पतिले ब्रह्मवर्चस, सविताले राष्ट्र, पूषाले ऐश्वर्य, सरस्वतीले पुष्टि र त्वष्टाले रूप प्राप्त गरे। (शतपथ ब्रा. ११, ४, ३, ३)।

यो प्राचीन कथाले हामीलाई के संकेत गर्छ भने– संभव छ यी भारतवर्षका आदिवासीहरूकी देवी थिइन्। यसबाट आर्यदेवताहरूलाई आहुति दिलाउने कथाको प्रकरण बनाएर यिनलाई आफ्ना देव-देवीहरूमा मिलाएका होलान्।

उपर्युक्त विषयमा विद्वान्हरूमा सहमत हुन निकै कठिनाई देखिन्थ्यो तापनि यो कथाबाट के सिद्ध हुन्छ भने – श्री प्रजापति कै सन्तान हुन्। प्रजापति आर्या संस्कृतिका सर्वोच्च देवता, जगत्का स्रष्टा, पालक र संहारक पनि हुन्। यस्ताबाट उत्पन्नतत्त्व अवैदिक, अनार्य वा आदिवासी कसरी हुन सक्ला ?

श्रीलक्ष्मी आर्या हुन् कि अनार्या, यो कुराको प्रमाणिक रूपले सिद्ध गर्नका लागि हामीले वेद र तत्सम्बन्धी महत्त्वपूर्ण ग्रन्थहरूको निरीक्षण गर्नु आवश्यक छ। यसपछि मात्र हामीलाई श्रीलक्ष्मीको विषयमा सही ज्ञान हुन सक्तछ।

आर्यहरूबाट श्री लक्ष्मीको पूजासम्बन्धी सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण साक्ष्यमा ऋग्वेदको पंचम मण्डलको खिलभागमा पाइने 'श्रीसूक्त' हो। यो सूक्त निश्चय नै अत्यन्त प्रसिद्ध र लोकप्रिय रहेको देखिन्छ, किनभने– संहिता-साहित्यमा विशेषरूपले यसको चर्चा हुनाको साथै अनेक विद्वान्हरूले यसमा स्वतन्त्र भाष्य गरेका छन्।

अहिले प्रचलित भएको श्रीसूक्तमा २९ मन्त्र छन्। यसमा केही मन्त्र लक्ष्मी-परक छन् र केही श्रीपरक। तर ती सबलाई संग-संगै पढ्दा यस्तो निष्कर्ष निक्लन्छ– इनमा श्री र लक्ष्मीमा कुनै भेद देखिंदैन। ऐश्वर्यको प्रतीक मानेर लक्ष्मीको वर्णन श्रीसूक्तमा भएको छ। त्यसमा बताएको छ– समृद्धि, सम्पत्ति, आयु, आरोग्य, पुत्र-पौत्रादि, परिवार, धनधान्यको विपुलता आदि प्राप्तिका लागि श्री तथा लक्ष्मीको पूजा गर्ने चलन छ।

श्रीलक्ष्मीको स्वरूप र गुणको प्रतिपादन गर्ने नामहरू करीब पाँचदर्जन जति श्रीसूक्तमा दिएका छन्। ती मध्ये उल्लेखनीय नाम हुन्– अच्युत वल्लभा, अश्वपूर्वा, अश्वदा, आर्द्रा, करीषिणी, पद्मप्रिया, पद्ममालिनी, पद्माक्षी भगवती, भूमि, महालक्ष्मी, माधव प्रिया, सूर्या, हिरण्मयी, हेममालिनी ... आदि।

योसूक्तमा गरिएको प्रार्थना यस्तो छः– सुवर्ण, गाई, घोडा र नोकर-चाकर आदि परिवारले युक्त भएकी लक्ष्मी म पाउँ –

यस्यां हिरण्यं विन्देयं गामश्वं पुरुषा न हम् ॥श्रीसू.॥

धन-धान्य इत्यादि सांसारिक सम्पत्ति होइनन्, वरु सैन्य-सम्पत्ति पनि लक्ष्मीमा नै समावेश गरेका छन्। लक्ष्मीसित प्रार्थना गरेको छ– अश्व, रथ, हात्ती आदिले सुसज्जित सैन्यको रूप धारणा गर्ने यस्ती लक्ष्मी म पाउं र उनको चिरन्तन निवास मेरो घरमा भइरहोस्–

अश्वपूर्वां रथमध्यां हस्तिनाथ प्रमोदिनीम्।
श्रियं देवी मुपह्वये श्रीर्मा देवी जुषताम् ॥श्री सू.॥

लक्ष्मीको सम्वन्ध यहाँ सुवर्ण र उर्वरता आदिसित गरेको छ। यसका साथै देवीको उल्लेख आर्द्रा, नित्य, नित्यपुष्टा, करीषिणी वा गोवरयुक्त, कर्दमा, पुष्करिणी, ज्वलन्ती र चिक्लीत आदिरूपमा पनि गरिएको छ। कमलका साथ पनि देवीको सम्बन्ध बताएको छ र उनलाई हात्तीको आवाजले आनन्दित पार्छ भन्ने लेखिएको छ। श्रीसित यस किसिमले प्रार्थना गरिएको छ– उनी अन्न र पशुका साथ आएर घरमा निवास गरुन्। उनी यस्तो रथमा आरुढ भएकी वर्णन गरेको छ– जुन रथ सुवर्णको छ, जसका अगाडि घोडा जोतिएका छन् र दायाँ-वायाँ हात्ती चिघ्राइ रहेका छन्। श्रीको प्रसन्नता सुगन्धको अर्पणबाट हुन्छ।

श्रीसूक्तअनुसार यी मन्त्रका ऋषिहरू निम्नलिखित थिए:– कर्दम, चिक्लीत, श्रीद र आनन्द। शायद यिनीहरू नै लक्ष्मीको उपासनाका प्रवर्तक थिए–

आनन्दः कर्दमः श्रीद श्चिक्लीत इति विश्रुताः।
ऋषयः श्रियः पुत्राश्च श्रीदेवी देवता मताः ॥श्रीसू.॥

यस्ता प्रकारले हामी के थाहा पाउंछौं भने– श्रीसूक्तका श्री र लक्ष्मीमा कुनै भेद नभएको कुरा पहिले पनि भनियो। दुवै शब्द एकै देवीका नाम हुन् अथवा पर्यायवाची हुन्। पौराणिक कालमा श्रीलक्ष्मीका जुन विविध रूपमा र नाम पाइन्थे, ती सबको मूलस्रोत श्री सूक्त नै हो। यही सूक्तमा सर्वपथम श्रीलक्ष्मीलाई विष्णुपत्नी पनि भनिएको छ–

विष्णुपत्नीं क्षमां देवीं माधवीं माधव प्रियाम्।
लक्ष्मीं प्रिय सखीं भूमिं नमाम्यच्युत बल्लभाम् ॥

यही श्रीसूक्तमा हामी लक्ष्मीगायत्री मन्त्र पनि पाउंछौं:–

महालक्ष्म्यैच विध्भहे विष्णुपत्न्यै च धीमही।
तन्नोलक्ष्मीः प्रचोदयात् ॥

श्री सूक्तको रचनाकाल विवादास्पद छ। केही विद्वान् यसको रचना उत्तर-वैदिक कालको मान्दछन्। वैदिक परपराको 'बृहदेवता' नामक ग्रन्थमा योसूक्तको उल्लेख यसरी गरिएको छः–

श्रीसूक्त माशीर्वादस्तु श्री पुत्राणां पराणि पद।
तत्स्याद्वा लक्ष्म्युपनुद मग्निस्तत्र नियात भाक्।

'बृहदेवता'को समय पाणिनिको आसपास मानिन्छ। यसकारण ई. पू. चौथो वा पाचौ शताब्दीसम्म श्रीलक्ष्मी-पूजा पद्धतिको पूरा विकास भइसकेको थियो होला, अनि दुवै देवी (श्री र लक्ष्मी) को समन्वय पनि स्वीकार गरेका थिए होलान्।

अध्ययन गर्दा यस्तो आभास हुन्छ– उत्तर वैदिक कालसम्म श्री र लक्ष्मीले एकदेवीको रूप ग्रहण गरिसकेको देखिन्छ। उत्तर वैदिक कालका साहित्यहरूमा श्रीको चर्चा अनेक प्रकारका सुखसमृद्धि प्रदान गर्ने देवीको रूपमा छ। यजुर्वेद वाजसनेय संहितामा श्री र लक्ष्मीलाई पुरुष प्रजापतिकी पत्नी मानेको देखिएको छ। (३१-३२)।

आधुनिक विद्वान्हरूको मतमा लक्ष्मीशब्दको प्रयोग सही अर्थमा चिह्न, लक्षण वा शुभ-लक्षणको रूप हुन्थ्यो। अनि संभवतः यसरी नै लक्ष्मीलाई शुभ-लक्षण वा सौभाग्यकी देवी मान्न लागे। अकल्याण कारिणी देवीको रूप अलक्ष्मीको पनि वर्णन पाइन्छ। यस दृष्टिले एक महत्त्वपूर्ण उल्लेख अथर्ववेदमा छ। त्यहाँ एक मन्त्रमा भनेको छः– हरेक मनुष्यको जन्मका साथै एकशय लक्ष्मी पनि जन्म लिन्छन्, तिनमा केही अकल्याण कारिणी पनि हुन्छन्। भनेको छः–

एकं शतं लक्ष्म्ययो मर्त्यस्य
साकं तन्वा अनुषोधि जाताः॥

फेरि आर्को मन्त्रमा पनि भनेको छः–

तासां पापिष्ठा निरितः प्रहिण्मः
शिवा अस्मभ्यं जातवेदो नियच्छ॥

यसको मतलव के हो भने– जो पुण्यमया पवित्र लक्ष्मीहरू मेरा स्वभावलाई देखाउने उत्तम प्रवृत्तिहरू छन्, ती मेरा जीवनमा वारंवार प्रकट हुन् अनि जुन पापजनक खराव प्रवृत्तिहरू छन्, तिनलाई म आफूवाट फालिदिउँ।

अथर्ववेदमा ऋत, सत्य, वल, वीर्य आदिवाट लक्ष्मीको एकतास्थापित गरेको देखिन्छ।

ऋतं सत्यं तपो राष्ट्रं श्रमो धर्मश्च कर्म च।
भूतं भविष्य दुच्छिष्टे वीर्यं लक्ष्मी र्वलं वले॥

उपर्युक्त तथ्यहरूको विचार गर्दा यस्तो निष्कर्ष निक्लन्छ– श्री लक्ष्मी एक आर्यदेवी हुन् आर्येतर होइनन्। कहीं-कहीं श्रीलाई प्रजापतिकी पत्नी आर्यादेवी मानेका छन्, तर शतपथ ब्राह्मणको कथाको व्याख्या गर्दा आदिवासीलाई अनार्य मान्दछन्। उक्त ब्राह्मणको कथामा लक्ष्मी यज्ञद्वारा आफ्ना हरिएका गुणहरू पुनः प्राप्त गर्छिन्, यज्ञद्वारा उनको (आदिवासीत्वको) शुद्धि हुने होइन। यज्ञद्वारा शुद्ध गराएर कुनै आदिवासीका विदेशी देवी-देवतालाई आर्य देवी-देवताहरूको पंक्तिमा सम्मिलित गराउने विधि-विधानको परंपरा कुनै आर्य ग्रन्थमा पस्ट रूपमा पाइँदैन। मातृजातिको पूजाको प्रचलित

भएको सिन्धु सभ्यतामा पाइएका मूर्ति, मुद्राहरूमा देखिएका मूर्तिको भरमा लक्ष्मीलाई आर्येतर देवी भनेर आदिवासीकी देवी मान्ने बलियो प्रमाण मिलेको मान्न सकिँदैन ।

यसबाहेक अजावलिको आधारमा लक्ष्मी अनार्य देवी हुन् भन्ने प्रमाणित गर्दछन्, तर यसलाई उचित मान्न उपयुक्त प्रमाण नहुनाले हो, किनभने बलिप्रथा आर्यहरूमा पनि थियो, यो पनि विभिन्न उपासना र यज्ञ आदिमा पशुवलि दिइन्थ्यो । आर्यहरू भोजनमा वहुतायत रूपमा मासुको सेवन गर्थे । पशुवलिको निषेध यथार्थमा उत्तरवैदिक परंपरा हो । वैष्णव धर्मको विकासका साथसाथै उपासनाका यस क्रूर रूपको निषेध भयो । वैष्णवधर्मले पशुवलिलाई मात्र होइन, मांस-भक्षणलाई पनि निषिद्ध गरिदिए ।

अतः यदि प्राचीन परंपरामा कुनै पनि देवी-देवतालाई वलि दिइन्थ्यो, भने त्यसवाट ती अनार्य सिद्ध हुँदैनन्, त्यसवाट स्पष्टतः तिनको आर्यत्वको पुष्टि हुन्छ नै ।

लक्ष्मी सागर संभवाको रूपमा सृष्टिको उत्पत्ति सम्वन्धी जति प्राचीन कथाहरू छन्, ती विश्वका विभिन्न राष्ट्रहरूमा परिकल्पना गरिएका छन्, संस्कारित चिन्तन, रोचकता, दृश्यरूपकता र वैज्ञानिकताको दृष्टिले पूर्वीय पुराकथाहरू तिनमा सर्वाधिक आकर्षक र मनोरञ्जक छन् । तिनै कथाहरूमा एउटा कथा लक्ष्मीको उद्‌भव र तिनको स्वरूपको विकासको छ, जुन पुराणहरूमा पाइन्छ । संक्षेपमा कथा यस्तो छः–

एकदिन अनसूयाले आफ्ना पति अत्रिसित श्रीलक्ष्मीको महात्म्य सुन्ने इच्छाव्यक्त गर्दा, अत्रि भन्दछन्:–

परापूर्वकालमा दुर्वासाको श्रापले इन्द्र (पुरंदर) राज्यभ्रष्ट श्री विहीन र साधनहीन भएर यता-उता भौंतारिन लागे, देवताहरू दरिद्रभए, धर्म विहीन भए । यस्तो देखेर पितामह व्रह्मा विष्णुकहाँ गएर यो वृत्तान्त सुनाए, सुन्नासाथ विष्णुले स्वर्गको श्रीको पुनराकलनका लागि सागर मन्थनको आदेश दिए । यो महत्‌कार्यका लागि मन्दराचल पर्वतलाई मदानी र वासुकीनागलाई नेति अनि महाकच्छपलाई आधार वनाउने ठहर गरे । महालक्ष्मी प्राप्तिको यो यज्ञमा देव र असुर दुवै समूहले भाग लिए, यसकार्यवाट अन्य दुर्लभ वस्तुहरूका साथै श्री (महालक्ष्मी) को पनि प्रादुर्भाव भयो । इन्द्रले गुमाएको स्वर्ग र देवताहरूले पनि आफ्ना गुमेका श्री पुनः प्राप्त गरे, अनि असुरगण पराभूत भए ।

देवासुर संग्राम र सागर-मन्थनको यो पुराकथा संसारमा सत्-असत्का शाश्वत् संघर्षको कथा हो । यसवाट के बुझिन्छ भने– निःस्वार्थ भावले विश्वकल्याणका कार्यमा प्रवृत्त देवगणलाई यो संघर्षको अन्त्यमा खालि विजयश्रीमात्र मिलेको होइन, अमरत्व पनि प्राप्त भयो । यसका विपरीत दुराचरण, असत्य र छल, प्रपंच अनि वल प्रयोगको सहारा लिने आसुरी वृत्तिको पराभव सुनिश्चित छ ।

पुराणहरूमा समुद्रमन्थनको कथामा सूर्य-चन्द्र ग्रहणको उल्लेख पनि छ । जव भुवन मोहिनी आफ्नो रूपको सम्मोहनमा असुरहरूलाई लठ्याउँदा ती असुरहरूले भुलेर तिनकै पछि-पछि लागे । त्यही अवस्थामा छायादैत्य, जसमा भुवन मोहिनीको प्रभाव परेको थिएन, किनभने उसले छल गरेर अमृतका केही थोपा पियो, अनि अमर पनि भयो । यसको सूचना चन्द्र-सूर्यले विष्णुलाई दिए । विष्णुले चक्रद्वारा छायादैत्यको शिर र शरीर छुट्ट्याइ दिए । अमृत पिएको हुनाले दुई टुक्रा भए पनि मरेन । अनि आफ्नो कुरा लगाउने सूर्य र चन्द्रलाई आफ्नो ग्रास बनायो । पृथ्वीमा सूर्य-चन्द्र ग्रहणको पौराणिक यही हो, तिनलाई ग्रास गर्ने छाया ग्रह 'राहु-केतु'को नामले प्रसिद्ध छन् ।

लक्ष्मीको प्रादुर्भाव रात्रिमा हुने बताएको छ। यसैकारण 'लक्ष्मी-पूजा'को दीपोत्सव (दीपावली) कार्तिक महिनाको अमावस्या (औंसी) को रातमा मनाइन्छ। यजुर्वेदमा लक्ष्मीको वर्णन परमपुरुष (प्रजापति) की पत्नीको रूपमा अहोरात्रको पृष्ठभूमिमा यस्तो वर्णन छ–

श्रीश्चते लक्ष्मीश्च पक्त्न्याऽवहोरात्रे पार्श्वे
नक्षत्राणि रूपमश्चिनी व्यात्तम् ॥ यजु: ३१।३२॥

लक्ष्मीलाई, धनधान्य र ऐश्वर्यकी देवी मानिएको छ र जनश्रुति अनुसार जहाँसरस्वती हुन्छिन्, त्यहाँ लक्ष्मीको अभाव र जहाँ लक्ष्मी हुन्छिन् त्यहा सरस्वतीको अभाव बताएको छ। तर यो धारणाको शास्त्र सम्मत प्रमाण कही पाइएको छैन। ऋग्वेदमा नै– 'लक्ष्मी' धीर र भद्र देवहरूको वाणीमा रहन्छिन् भन्ने उल्लेख छ–

धीरां भद्रेपां लक्ष्मी निहिता धि वाचि ॥

तन्त्रमा लक्ष्मीको व्याख्या–

यत्र-यत्र मनोयाति लक्ष्मी तत्रैव चिन्तयेत् ।

लक्ष्मीलाई सुविद्ध र श्रद्धाको माध्यमवाट विश्वको पालन गर्ने देवी पनी वताएको छ–

या श्री: स्वयं सुकृतिनां भवनेष्वलक्ष्मी:
पापात्मनां कृतधियां हृदयेपु वुद्धि: ।
श्रद्धा सतां कुलजन प्रभवस्य लज्जा
तां त्वान्नता:स्म परिपालय देव विश्वम् ॥ ९स.श. ४०

लक्ष्मीको मूल स्वरूपको व्याख्या लक्ष्मीतन्त्रमा विस्तृत रूपमा दिएको छ। त्यहीअनुसार अव्यक्त सृष्टिको प्रथम व्यक्त स्वरूप नै लक्ष्मी हो ।

अनाद्यया समाविद्धा सा चित् शक्ति रविद्यया ।
मत प्रवर्तितया नित्यं चित् शक्तिं भोक्तृता गता ॥

अथवा–

चित् शक्तिस्तु परातन्त्रं भोक्तृता प्रतिपद्यते ॥

इन्द्रको समक्ष श्रीलक्ष्मीको उक्ति छ– देश-काल-रूप र परिच्छेदको माध्यमवाट उनको स्मरण नगरी संवित्ति (चेतना, ज्ञान) र सवैप्रकारका ऐश्वर्यहरूको स्मरण गर। अनि देवाधिपति इन्द्रले लक्ष्मी स्वरूपको स्तवन यसप्रकारले गरे:–

श्वेतमाल्यांवर कराहार केयूर भूषिताम्
कर्णिका सन संस्थताम् ॥ ईस्तु.ल.तन्त्र॥

सेतो माला र सेतैवस्त्र धारण गरेकी, केयूरहारले विभूषित, सर्वलक्षण सम्पन्न, पर्वतका टाकुराजस्ता उन्नत वक्षस्थल, कोणयुक्त विशाल नेत्र भएकी, स्मित हासयुक्त, चलायमान कमलको फिका रक्तवर्णजस्ती रमणीय अलकावली, घुंगुरिएका काला कपाल लटकेर सुशोभित। मुकाफलको वर्ण जस्तो राता-राता ओठ भएकी अनि कमलमा विराजमान भएकी, दुईहातमा पाश र अंकुश लिएकी, पद्मगर्भबाट उत्पन्न भएकी र उज्वल वर्ण भएकी छिन्। जसको सम्झनामात्रले पनि कीर्तिविहीन व्यक्ति पुन: आफ्नो कीर्ति प्राप्त गर्दछ। यस्ती देवी श्री लक्ष्मीलाई म नमस्कार गर्दछु। (ल.तंत्र:– इ. स्तुति:) ।

लक्ष्मीको सहस्रनाम स्तोत्रमा यस्तो वर्णन छ:– लक्ष्मी संसारका प्राणीहरूको दु:ख, क्लेश र विविध तापले दु:खी हुन्छिन्। उनको मातृ हृदयमा करुणा जाग्रत हुन्छ र यो कुरा जानेर पनि कर्म संचालित यो संसारमा सुख-दुखादि भोगको उपभोग प्राय: सबै प्राणीजनले

गरिरहेका छन् । त्यो तिनका पूर्वकर्मको नै फल हो, तापनि ती दु:खले आर्त भएर उनी (लक्ष्मी) विष्णुसित प्राणीहरूको दु:ख निवारण गर्ने उपाय सोध्छिन्–

अमी हि प्राणिना सर्वे निमग्नाक्लेश सागरे ।

उत्तारं प्राणिना स्माकं कथं चिन्तयसि प्रभो ॥ (ल.त. ४६) ।

सृष्टिका सात तत्व बीजहरूमा 'महालक्ष्मी'लाई सातौं बीजको संज्ञा दिएको छ । लक्ष्मीले स्वयं आफ्नो प्राप्तिका चार उपाय बताएकी छिन्:–

१. स्व-अर्जित कर्महरूद्वारा विहित हुने योग्यता ।

२. सांख्य (ज्ञान) । ३. योग (साधना) र

४. सर्वस्व त्याग गर्न सक्ने भावना । यी चार जुनव्यक्तिमा हुन्छन्, उसकहाँ लक्ष्मीको स्थायी निवास हुनेछ ।

पूर्वीय पुराशास्त्रमा सागर आफ्ना विविध अभिप्रायका साथ अंकित भएको छ । वेदमा 'वृत्र'को आख्यान - मनुष्यको पृथ्वीमा अन्धकारमाथि प्रथम विजयको पुराकथा हो । ऋग्वेदमा त्यसपछि अन्धकारलाई विदीर्ण पारी उदित हुने उषाको वैविध्यपूर्ण र शाखाजस्तो काव्यमय वर्णन पाइन्छ, यस्तै उषाको प्रशस्ति विश्वका कुनै पुराख्यानमा छैन । 'वृत्र' वेद र पुराणहरूमा जलसित सम्बन्धित संज्ञा हो । वेदको यही प्रतीकको आधारमा वृत्रासुर संग्रामको कथा बनेको छ । अनि लक्ष्मीका विविध ज्योतिरूपहरूको र श्री 'स्वरूप'को आधारशिला उषाको वेदोक्त चरित्रबाट निर्माण भएको छ । यस्तै आर्को एक सानो प्रसंगबाट प्रस्ट हुन्छ ।

सागर-मन्थन र देवासुर संग्रामको कथा यही परिकल्पनाको दोस्रो चरण हो । यसमा नवनिधिका साथ सागरगर्भमा लुकेकी 'लक्ष्मी' उपलब्ध हुनु नै स्पष्ट संकेत हो । यो आख्यानबाट पृथ्वीमा (जहाँ आफ्नो आरम्भिक चरणमा अन्धकारले ढाकेको थियो) अरू उपभोग्य वस्तु थिएनन्, त्यसबेला वनस्पतियुग (कल्पवृक्ष) र दिनरात (सूर्य-चन्द्र) को समारंभको सूचना पाइन्छ । सागरमन्थनका साथ-साथै पृथ्वीमा जीवनयापनका धेरै सुविधाहरू विकसित भएको संकेत पनि पाइन्छ । महा-अहोरात्रिको अवसानको यो द्वितीय चरणमा सूर्य-चन्द्रद्वारा नियोजित संवत्सर शुरुभएको संकेत पनि पाइन्छ । यो घटना संभवत: संसारमा रात-दिनको क्रमिक आरम्भ हुनुसित पनि सम्बन्धित छ, अनि पृथ्वीमा विद्यामा वैभव (लक्ष्मी) को प्रत्यक्ष दर्शन र कालान्तरमा विश्वकल्याण हेतु त्यसलाई उपयोगमा ल्याउने प्रतीकात्मक कथा हो । यसैकारण 'लक्ष्मी'लाई अहोरात्रिको पाद भनेर गाएको छ । र दीपावली जसलाई हामी ज्योतिपर्व भन्दछौं, कार्तिक महीनाको अमावस्यामा मनाइन्छ । यस अवसरमा घर-घरमा दीपजलाएर धूमधामकासाथ लक्ष्मीको पूजा गर्छन् ।

महिषासुर मर्दनको पौराणिक आख्यान, हाम्रो पुरास्मृतिको तेस्रो चरण हो । महिष (राँगो) कालरात्रिको प्रतीक हो र दुर्गाद्वारा त्यसको मर्दन आसुरी शक्तिमाथिको संगठित देवताहरूको शक्ति विजयको प्रतीक हो । यो कुरा शप्तशतीको द्वितीय चरित्रकी नायिका महालक्ष्मी हुन् र यिनैले महिषासुर वध गरेको वर्णन छ ।

रामकथामा रावणद्वारा सीता हरण गरी समुद्रपार लंका लैजानु, अनि ससैन्य रामद्वारा समुद्रतरण गरी आसुरी प्रवृत्तिले युक्त लंकाधिपति रावणको वध गरी सीतालाई छुटाएर ल्याएका थिए । यो कथामा पनि सागर संतरणको माध्यमबाट आसुरीशक्तिले अपहृत 'गृहलक्ष्मी'लाई मुक्त गराउनुको अभिप्राय हो– जुन सागर मंथनको मूल अभिप्रायका साथ पूरा तालमेल भएको देखिन्छ ।

सांसारिक प्राणीमात्रको प्रथम र अन्तिम अभिलाषा के रहन्थ्यो भने आफूलाई लक्ष्मी (धन) प्राप्त होस्। यस निमित्त दीपावली गरीव र अमीर दुवैकालागि समान रूपले काम्य महोत्सव हो। 'लक्ष्मी'का अनेकानेक रूप छन्। तिनमा सर्वाधिक प्रचलित 'गजलक्ष्मी' स्वरूपको प्रमुख छ।

आर्य हिन्दू सभ्यताको स्वर्ण-युग (गुप्त-युग) मा र मौर्य-युगमा पनि गजलक्ष्मीको प्रतिमाहरू बन्न लागेका थिए। यहाँ एउटा 'गजलक्ष्मी'को मूर्तिको वर्णन गर्नु प्रासङ्गिक नै होला–

आठौं शताब्दीको पूर्वार्धमा कुदिएकी 'तान्त्रिक गजलक्ष्मी'को संगमर्मर प्रस्तरको मूर्तिहरू अतिसुन्दर प्रतिमाका रूपमा पाइन्छन्। पुराणमा लक्ष्मीलाई 'सागर संभवा' र 'पद्मजा' पनि भनिएको छ। श्रीयन्त्र लक्ष्मीसित सम्वन्धित यन्त्र हो। त्यसमा पनि शिव-शक्तिका नव त्रिकोणमाथि पहिले अष्टदल कमल अनि त्यसका वृत्त परिधिमाथि फेरि षोडशदल क्रम देखाएको हुन्छ। यो प्रस्तर प्रतिमामा आठ वसुका रूपमा आठ हात्ती देखाएका हुन्छन्। अनि हंसलाई श्रीदेवीको कुन्तलराशिबाट झरेका जलमोतिका कण पान गर्न लागेको देखाएको छ। यस किसिमले शास्त्रोक्त विधिद्वारा निर्मित लक्ष्मीको त्यो प्रतिमाले त्यस लोकधारणाको पनि खण्डन गर्दछ, जसको आधारमा लक्ष्मीलाई ज्ञान र वुद्धिको विरोधी देवीको रूपमा विज्ञप्ति गर्दछन्। 'हंस' स्वयं ज्ञान र विवेकको प्रतीक मानिन्छ नीर क्षीर विवेकी। हंसका साथ लक्ष्मीको यो प्रतिमाले यसैको विशेष महत्त्व वुझाउंछ।

उपर्युक्त वर्णित प्रतिमाको चित्र यसप्रकार छ–

यो गजलक्ष्मीभन्दा पहिलेका पद्मासना लक्ष्मी, चारभुजा भएकी शंख, चक्र, गदा र पद्म धारण गरेकी लक्ष्मीका विविध मूर्तिहरू पाइन्छन्। विष्णुको काखमा विराजिता 'सौभाग्यलक्ष्मीका' मूर्तिहरू पनि पूर्वीय आर्यमूर्तिकलाका स्वर्णयुगमा बनेका हुन्। यसकाललाई गुणहरूको पुनर्लेखन र संकलनको काल पनि भनेका छन्।

जैन र बौद्ध सम्प्रदायका लक्ष्मीका रूपहरूमा किंचित भेद यो मात्र देखिन्छ–इनलाई पार्श्वदेवीको रूपमा जिनाचार्यहरूको पार्श्वमा स्थापित गरिएको हुन्छ। इनका आयुधहरू र रूपमा पनि अन्तर छ। 'तन्त्र लक्ष्मी'को भेद पनि चित्रकलाको माध्यमबाट नै प्रकट भएको छ। लंका, नेपाल, तिब्वत, चिन, श्याम (थाइल्याण्ड) आदिमा यसका तान्त्रिक स्वरूपको नै अंकन भएको पाइन्छ।

तर ज्योतिका साथ लक्ष्मी र श्रीको अभिन्न सम्वन्ध छ, र देवासुर संग्राममा संत्को स्वरूप विष्णुकी पार्श्वदेवीको रूपमा उनको स्वयंवरण प्रसिद्ध छ।

दीपावलीको शुभ अवसरमा जव घर-घरमा वत्ती वाल्दछन्, हामीलाई यस ज्योतिपर्वले त्यो सनातन परम्पराका साथ सहजैसित जोडिदिन्छ, जसको अन्तर्गत सृष्टिमा सूर्य, चन्द्र, तारागणको प्रादुर्भावसित पनि सम्वन्ध जोडिएको छ। वृत्रासुरवध, महिषासुर हनन, रावणमाथिको विजय पनि यही दिनको मुहूर्तका साथ जोड्नु, सार रूपमा हाम्रो सनातन संस्कृतिको मूल प्रवाहको कारण मान्नु अतिशयोक्ति हुनेछैन।

हाम्रो सांस्कृतिक प्रचलनअनुसार कार्तिक कृष्ण अमावस्या दीपावलीको रात लक्ष्मीपूजा गर्ने परिपाटी आउँछ। सामान्यत: यस अवसरमा आजपनि सुन-चाँदीका मुद्रा, आभूषण (गहना), खाता-वही, कलम-मसीका भाँडा र यन्त्र आदि उत्पादनका उपकरणहरूको पनि पूजा गर्ने प्रचलन छ। लक्ष्मीका यी जड प्रतीकहरूको पूजा गरेर नै हामी लक्ष्मी-पूजाको इति-श्री मान्दछौं। एक क्षणमात्र पनि हाम्रो ध्यान जीवन्त राष्ट्रलक्ष्मी तिर जाँदैन। परिणाम के हुन्छ भने– हामी दीपावलीको रात मात्र होइन पूरा सालभर लक्ष्मीको सच्चा पूजा-आराधनावाट विमुख रहन्छौं, अनि त न व्यक्तिको दरिद्रता नाश हुन्छ, न राष्ट्रको नै।

यसको वास्तविक कारण के हो भने– हामीले लक्ष्मीलाई राष्ट्रको संपदाको रूपमा हेर्ने कोसिस गरेनौं। श्रीमद्भागवतअनुसार जुनलक्ष्मी शोभाकी मूर्ति र भगवान्‌की नित्य-शक्ति हुन् जसलाई वस्नकालागि इन्द्र आफ्नो हातको आशन दिन्छन्, श्रेष्ठ नदीहरू अभिषेककालागि स्वर्णकलशमा पवित्रजल लिएर आउंदछन्, पृथ्वी जसका अभिषेककालागि समस्त जडिबुटीहरू, गाईहरू पञ्चगव्य अनि वसन्तऋतु सबै प्रकारका फल-फूलहरू दिन्छन्, गन्धर्व जसका स्वागतमा मङ्गलमय संगीतका तान छोड्दछन्, वादल सदेह भएर दुंदुभि, शंख, वेणु, वीणा आदि बजाउन थाल्दछन्। सागर मन्थनबाट प्रादुर्भाव भएकी भगवती लक्ष्मी यदि हामीले यी सुन्दर र भावपूरित प्रतीकको अर्थ ग्रहण गर्न सक्यौं भने, त्यो नै हाम्रो राष्ट्रको प्राकृतिक, भौतिक, संस्कृतिक, आध्यात्मिक र बौद्धिक संपदा हुनेछ।

सीधा-सादा भाषामा भन्ने हो भने– देशमा उपलब्ध जति पनि साधन-स्रोत छन्, तिनको दोहनका लागि जतिपनि जनशक्ति उपलब्ध छन् र तिनको सार्थक नियोजनका लागि जे जति मेधा, कर्तुत्व र यान्त्रिक सम्बन्धीका रूपमा ज्ञान-विज्ञान छन्, त्यही नै हाम्री राष्ट्रलक्ष्मी हुन्।

यस्ती राष्ट्रलक्ष्मीको स्वामी बन्नका लागि हामी विष्णु वन्नु पर्दछ। लक्ष्मीलाई सबै देवता र असुरहरूमा एक विष्णुमात्र यस्ता थिए, जसमा सबै मङ्गलमय गुण नित्य निवास गरिरहन्थे। प्राणिमात्रको कल्याणका लागि उनी अहर्निश कर्म गरिरहन्थे, हाई आउँदा पनि नरोकिइकन सतत काममा लागि रहन्थे। गीतामा उनैको शब्द छ– यदि मैले कर्म गरिन, भने प्राणीहरू भ्रष्ट हुन्छन्।

धातुका मुद्राहरूलाई पूजा गरेर एक नम्बरको खाता-बहीमा दुई नम्बरको पन्ना जोडेर, त्यसमा कुंकुम-केशरको स्वस्तिक, श्री यन्त्रादिमा षोडशोपचारले पूजा गर्देमा न हामी

लक्ष्मीवान् बन्न सक्तछौं, न हाम्रो राष्ट्र नै। एक उदीयमान राष्ट्रको रूपमा हाम्रो लक्ष्मी-पूजन त रात-दिन चौबीसै घन्टाको आस्था र श्रद्धा अनि उमङ्गबाट हुन्छ नै, यस्तो भावनाले ओतप्रोत हुनुपर्छ। यसका लागि हामीले हरेक खेत, हरेक कारखाना, कार्यालय आदिमा निरन्तर कर्मठ रहेर लक्ष्मीपूजाको श्रीयज्ञ आरम्भ गर्नु परेको छ। 'व्यापारेवसते लक्ष्मीः' को साथै हामी 'उत्पादने वसति राष्ट्रलक्ष्मीः' लाई आफ्नो जापमन्त्र वनाउनु परेको छ।

हाम्रो देशमा आकृति अनुसार प्राकृतिक साधन र स्रोत प्रचुरमात्रामा नभए पनि अभाव त छैन। उपयुक्त मात्रामा जनशक्तिको कमी पनि छैन, कमी छ केवल अभिप्रेरणाको र लक्ष्मीको बारेमा भएको भ्रान्त धारणाबाट मुक्ति पाउने चेतनाको। हामीले हमेशा याद राख्नुपर्ने कुरा के छ भने– हाम्रा आराध्य देव विष्णु लक्ष्मी-नारायण पनि हुन्, उनी कौस्तुभ मणि धारण गर्दछन्, पीताम्बर उनको वस्त्र हो, उनका वक्षस्थलमा स्वर्णरिखा छ उनी प्रमाद, तोडफोड आदिमा आफ्नो समय नष्ट गर्दैनन् न अनुकरण र अनुवादबाट आफ्नो भाषा र संस्कृतिको विकास गर्ने दुराशापूर्ण सपना नै देख्दछन्। उनले सुमेरुको वोझ आफ्नो पीठमा बोकेका छन्, अतएव उनको उत्पादक श्रमबाट लक्ष्मीको आविर्भाव भयो, अनिमात्र लक्ष्मीले विष्णुलाई सम्पूर्ण मङ्गल गुणयुक्त मानेर उनको गलामा वरमाला पहिऱ्याइन्। एक राष्ट्रको रूपमा यदि हामीले आफ्नी राष्ट्रलक्ष्मीलाई उद्घाटित गर्न सक्यौं भने, उनले अवश्य नै हाम्रो गलामा वैजयन्तीमाला लगाइदिन्छिन् र हामी पनि श्री सम्पन्न विकसत राष्ट्रका नागरिक बन्ने छौं।

लक्ष्मीको अनेक रूपः– दीपावली भनेको 'तमसोमा ज्योतिर्गमय' कोजाग्रत पर्व हो। आलोक पर्व दीपमालिको बत्तीहरूबाट देदीप्यमान रातमा हरेक घरहरूमा लक्ष्मीको पूजा हुन्छ। लक्ष्मी धन-धान्यकी अधिष्ठात्री हुन्। नारीहरू रंगीचंगी माटाका, काठका, पत्थर र धातुका मूर्तिहरूमा अक्षता, दूवो, रोरी, कुंकम, चन्दन र विभिन्न प्रकारका मिष्ठान्नहरू समर्पण गर्दै लक्ष्मीको आराधना गर्दछन्। धनलक्ष्मी उलूक (लाटोकोसेरो) वहिनी हुन्। यूनानकी भाग्यलक्ष्मी एथना पनि उलूक बहिनी नै मान्दछन्। सागर-मन्थनको वेलामा जुन चौधरत्नहरू पाइएका थिए। तिनमा एक प्रमुख रत्न लक्ष्मी नै थिइन र जुन विष्णुकी प्रिया भइन, हुन पनि। इन्द्रले अनेक प्रकारका नामोच्चारण गरी स्तुति गरेका थिए।

१. भद्रा– अर्थर्ववेदको कालमा आर्यहरू 'भद्रा' लक्ष्मीको पूजा गर्थे। भद्रा सत्यता र इमानदारी पूर्वक धन अर्जित गर्नेहरूको निमित्त वरदान स्वरूप थिइन् र 'रमान्तां पुण्या लक्ष्मीर्याः पापीस्ता अनीनशम्॥

२. ऋद्धि– धन-धान्य वृद्धि गर्ने, गणपतिकी पत्नी ऋद्धि धनकी लक्ष्मी हुन्। गणेशका साथ-साथ ऋद्धिको पनि पूजा गरिन्छ। दीपावलीको रात्रिमा नारीहरूको ऋद्धिको पूजागरी ऐश्वर्यको कामना गर्छन्।

३. चंचला– लक्ष्मी चंचला हुन्छिन्। उनी एकठाउंमा कहिले पनि रहन्नन्। लक्ष्मी सदैव आस्तिक र सौम्य शील-स्वभाव भएकाहरूकहाँ रहन्छिन्। उनी चपला (विजुली) जस्तै भएर पुनः अन्तर्धान पनि हुन्छिन्।

४. सुसस्या– श्रमलक्ष्मी र अन्नपूर्णको नाम नै सुसस्या लक्ष्मी हो। हाम्रो देश कृषिप्रधान भएको हुनाले यी लक्ष्मीको आफ्नै महत्त्व छ। प्राचीनकालमा भारतवर्षका राजाहरूले कृषि उत्पादनका निमित्त सुसस्याको आवाहन गर्थे।

५. गृहलक्ष्मी– आर्यहरू हिन्दूहरू 'गृहे गृहे लक्ष्मीको सम्मान गर्थे ।' ऋग्वेदको समयमा उनलाई घरकी साम्राज्ञी भनेर सम्मानित गर्थे । स्मृतिकालमा नारीहरू सर्वत्र पूजा गरिन्थे । गृहलक्ष्मी पूर्वीजगत्का नारीहरू नै प्रमुख आधार हुन् ।

६. पुण्या– राष्ट्रमा सदाकालदेखि धर्म र नैतिकताको प्रभाव रहँदै आएको छ । प्राचीन कालमा हाम्रो यतातिर घूसखोरी, चोरबजारी, जम्माखोरी, दलाली आदि भ्रष्टाचारहरू थिएनन् । जनताहरू पुण्यालक्ष्मीको उपासना गरी भ्रष्टाचारदेखि टाढा नै रहन्थे । ती परिश्रमबाट धन अर्जित गर्थे:– पतेत लक्ष्मी ! नश्येत प्राप्नुत पत ॥

७. राजलक्ष्मी– 'उद्योगे वसते लक्ष्मी:' यस मान्यता अनुसार प्राचीन कालको निर्यात र वाणिज्य क्षेत्रमा राम्रो व्यवस्था थियो । आफ्ना देशमा उत्पादित बढीमाल अन्यत्र देशमा पठाएर, आफूकहाँ नभएका आवश्यक सरसमान भित्र्याउने गर्थे, यसबाट राजलक्ष्मीको छवि ज्योर्तिमयी थियो ।

८. कल्याणी– बेइमानी र भ्रष्टाचारबाट आएकी लक्ष्मी मानवलाई त्यसरी नै पतनको गर्तमा गिराउँछिन्, जस्तै वन्दना नामक विषवल्लरी वृक्षमा चढेर त्यसलाई सुकाउँदछ । वैदिक युगमा आर्य कल्याणी लक्ष्मीका आराधना गर्थे । या मा लक्ष्मी: ... वन्दनेव वृक्ष: ॥

९. अलक्ष्मी– भ्रष्टाचारीहरूबाट बनेका भवन, धन, सम्पदा, वैभव आदिलाई लक्ष्मी भन्न सकिँदैन । केवल लक्ष्मीको कल्पना मात्र हो । मूल रूपमा त्यो अलक्ष्मीको आभास मात्र । मूल रूपमा त्यो अलक्ष्मी हो, जुन कुरा प्राप्त गरेर मानिसहरू अपराधी, उच्छृङ्खल र अपराधी अनि देशद्रोही बन्दछन् ।

१०. सुरक्षिका– देवतादेखि लिएर मानिस सम्मले लक्ष्मीको स्तुति गरेका छन्, जसले सबको रक्षा गर्छिन्, अत: तिनको नाम सुरक्षिका लक्ष्मी भन्ने नामले प्रख्यात भएकी हुन् । एक स्तुतिमा वर्णन गरिएको छ– सरस्वती, लक्ष्मी, मेधा, धरा, पुष्टि, गौरी, प्रभा र धृति यी आठ मूर्तिहरूबाट मेरो रक्षाहोस् ।

११. महालक्ष्मी– सप्तशती (चण्डी) वा मार्कण्डेय पुराणमा शक्तिको ऊर्जा नै महालक्ष्मीको स्वरूप हो र त्यसको वर्णन छ । महालक्ष्मीको संरचना विष्णु, चन्द्र वरुण, ब्रह्मा, अग्नि, काल आदिका महाशक्तिहरूबाट भएको छ । जाज्वल्यमान र तेजपुंज भएर महालक्ष्मीले महिषासुरलाई मारेकी थिइन् ।

१२. रात्रिदेवी– वेदमा रात्रिसूक्त छ, जसमा रात्रिदेवीको महिमा छ । ती देवी अविद्यामय अन्धकारलाई नाश गरेर प्रकाश प्रदान गर्छिन् र पराचिच्छक्तिरूप रात्रिदेवीले उषादेवीलाई प्रकट गरेकी हुन्–

ॐ रात्री व्यख्यदायती पुरुत्रा देव्यक्षभि: ।

१३. ज्योतिषा– लक्ष्मी नै ज्योतिकी देवी हुन् । उनी विश्वलाई नै ज्योतित गर्दछिन् । ज्योतिले अन्धकारलाई भगाउँदछिन्:–

तमसो मा ज्योतिर्गमय ॥ ज्योतिषा बाधते तम: ॥

यहाँ यी कुराहरू भन्नाको तात्पर्य के हो भने– नारीहरू नै महालक्ष्मीका पर्याय हुन् । शक्तिस्वरूपा नारी नै लक्ष्मी हुन् । नारी नै शक्ति र शक्ति नै नारी हुन् ।

जबसम्म हामी जीवित रहन्छौं यो दीपावली पर्व हरेक वर्ष आइ रहन्छ र मानिसको शरीर शिथिल भए पनि नयाँ उत्साह, नयाँ उमङ्ग र नयाँ प्रेरणा साथमा ल्याएकै हुन्छ । यो तिहार बालक, जवान र बूढा हरेक नर-नारीको मनमा नयाँ आनन्द ल्याइदिन्छ, यसकारण

हरेक वर्ष सबै आबालवृद्ध यसको प्रतीक्षा गरिरहेका हुन्छन्। यसलाई हामी यम पञ्चक पनि भन्छौं।

पाँच दिनका पाँच कुरा– दीपावली लक्ष्मीपूजाको तिहार त एकदिनको हुन्छ, तर योभन्दा दुईदिन अघि र दुईदिन पछि पनि यो पर्व रहन्छ। धन्वन्तरी त्रयोदशी (धनतेरस), नरक चतुर्दशी, दीपावली, नयाँवर्ष (गोवर्धन पूजा) र भाइटीका, यी पाँच दिनको स्वास्थ्यका दृष्टिले ठूलो महत्त्व पनि छ। यी पाँचदिनको अवसरमा पाँचकुराले विशेष महत्त्व राख्दछन्। जसमा:–

१. घरको सुघरसफाइ, स्वच्छता र रंगरोगन आदि गर्नु।
२. नयाँ भाँडा-कुडा किन्नु र नयाँ लुगा, नयाँ गहना आदि लगाउनु।
३. शरीरमा बुकुवा लगाउनु, तेलमालिश, स्नान, सुगन्धी फूल-द्रव्य आदि धारण गर्नु अनि स्वादिष्ट– मीठा भक्ष्य-भोज्य पदार्थ सेवन गर्नु।
४. घरका ढोकामा मांगलिक तोरण आदि झुन्डयाउनु, चित्र, रंगेली (रेखी) आदिले विभिन्न प्रकारका बुट्टाले सजाउनु।
५. राती ढोका, अटाली, कौसीका डिल आदिमा बत्ती बाल्नु, फुलझडी आदि सल्काउनु।

स्वास्थ्यको दृष्टिमा– यदि स्वास्थ्यको दृष्टिबाट यस विषयमा संक्षेपका साथ विचार गर्ने हो भने यो पर्व वर्षाऋतुको समाप्तिपछि शरद्ऋतुमा हुने हुनाले विशेष महत्त्वको हुन्छ। वर्षाऋतुमा हिलो-मैलोको कारण, अनि ठाउँ-ठाउँमा पानी भरिनाले क्षुद्र जीव-जन्तु बढ्दछन्, जसबाट प्राणीहरूको स्वास्थ्य बिग्रन्छ र अनेक प्रकारका रोगहरूको प्रकोप हुने हुनाले, व्यक्ति निरोगी हुँदैनन्, अतः शरद्ऋतुमा इनै सब रोगहरूको निवारण गर्न उपयुक्त समय हुन सक्तछ। यदि ठीक प्रकारले आहार-विहार गऱ्यो भने रोगमुक्ति भएमा आउने हेमन्त र शिशिर ऋतुहरू अर्थात् नोवेम्बर देखि फरवरी सम्मको समय स्वास्थ्यवृद्धिका निमित्त अत्यन्त उपयोगी सिद्ध हुन्छ, यसको कारण के हो भने– यस शीतकालमा राम्रा, शुद्ध, ताजा पदार्थहरूको सेवन र व्यायामद्वारा शरीर पुष्ट पार्ने समय हो।

धन्वन्तरी जन्म (धनतेरस)– यो दिन धन्वन्तरी समुद्रबाट अमृत कलश लिएर प्रकट भएका थिए, यसैकारण यसदिन धन्वन्तरी जयन्ती मनाइन्छ। यसैको अपभ्रंश धनतेरस भएको हो। यो दिन स्वास्थ्यप्राप्तिका नियम, आचरण कार्य गर्ने प्रतीकको रूपमा मनाएको हो। लौकिक रूपमा आजपनि अनेकौं कुराहरू यसरी नै प्रचलित भएका छन्।

स्वच्छताको पर्व:– यदि धन तेरसको दिन लौकिक व्यवहारमा आउने सबै क्रियाहरूमा स्वास्थ्यको दृष्टिले विचार गर्ने हो भने ती सबका शरीर र मनमा अवश्य नै हितकारी परिणाम हुन्छ। जस्तै:– घर, आँगनको स्वच्छतालाई अनेक प्रकारका रोगहरूको प्रतिरोधको उपाय मानिएको छ। किनभने यसबाट घरमा, घरका कुना-काप्चामा जम्मा हुने झिँगा, लामखुट्टे, उडुस, राता-नीला कीरा, फटयांग्रा, सांग्ला आदि नाश हुन्छन्। घरमा नयाँ रंग-रोगन, पोत-पात आदि गर्नाले पनि घरको शुद्धि हुन्छ र मनमा प्रसन्नता स्फुरण हुन्छ। शरीरमा तेलमालिश र अरू बुकुवा आदिले मांसपेशीहरू मजबूत हुन्छन् अनि शरीरको कान्तिपनि जल्दो-बल्दो वा उज्वल हुन्छ। शरीरमा स्फूर्ति बढ्छ। बायु र कफको विकार नष्ट हुन्छ, नयाँ वस्त्र धारणबाट शारीरिक स्वच्छता र मानसिक प्रसन्ता बढ्दछ। घरको ढोकामा फूल-मालाका तोरण आदिको सजावट आदि मांगलिक कार्यहरूबाट समाजलाई यो कुरा

अवगत गराइदिएको हुन्छ। हामीले आफ्नो घरमा पूर्ण स्वच्छता पारेका छौं, हामी समाजिक स्वास्थ्यमा समाजका साथ छौं र सुख-सम्पदाको आगमनलाई हार्दिक स्वागत गर्दछौं। मङ्गलकामना– माङ्गलिक चिन्हरू ढोका-ढोकामा अंकित गर्नाको तात्पर्य के हो भने– आगामी वर्षको निमित्त मङ्गलकामनामा यो पवित्र पर्वको उपलक्षमा हामी पनि समाजलाई शारीरिक र मानसिक स्वास्थ्य प्राप्तिका लागि प्रोत्साहित गरिरहेका हुन्छौं। यो शुभ अवसरमा ढोकामा तेलको वत्ती वाल्नु, केको प्रतीक हो भने– हामी अन्धकारवाट प्रकाश भएतिर गइरहेका छौं– 'तमसो मा ज्योति र्गमय' यी वत्तीहरूले जसरी हाम्रो घरको अँध्यारोलाई नाश गर्छन्, त्यसरी नै हाम्रा गाउँ, शहर र देशका अन्धकारलाई पनि नाश गर्छन्। जस्तै एकवत्तीवाट अनगिन्ती वत्तीहरू सल्काइन्छ, त्यस्तै गरी एक स्वस्थव्यक्तिले अनेक व्यक्तिहरूलाई स्वस्थ राख्न वा रहनकालागि प्रेरणा गर्दछ।

घरमा भाँडा-कुँडा खरीद गर्नमा पनि आहारयोग्य पदार्थहरूमा पात्रहरूको गुणको शुद्धि हुनमा वा शुद्धिको नै उद्देश्य रहन्छ, कारण के हो भने टुटे-फुटेका, कुच्चेका भाँडाहरूले आहारयोग्य पदार्थलाई दूषित पार्दछन्। नयाँ वस्त्र (लुगा) धारणगर्नु र पुराना लुगा त्याग गर्नु पनि आरोग्य प्राप्तिमा सहायक मानिएको छ, किनभने– जीर्ण वस्त्रले हाम्रा शरीर र मन दुवैलाई दूषित पार्दछन्। गहना, फूल आदिको धारणबाट मन प्रफुल्लित हुन्छ र इनको स्पर्शवाट आरोग्यता प्राप्त हुन्छ।

आहार सम्वन्धी व्यवस्था– दीपावलीको अवसरमा प्रायः सवै मानिस विभिन्न प्रकारका स्वादिष्ट पदार्थहरूको सेवन गर्दछन्– गहूँ, चामल, वेसन आदिका पिठोमा चीनीमिलाएर विभिन्न प्रकारका मिठाई र नुनिला खाद्य पदार्थ पनि वताउँछन्। फलमा स्याउ, मेवा, सुन्तला, केरा, चाक्सी, मोसम, अंगूर, कटहर आदि समावेश गर्दछन्। खानमाभन्दा देख्नमा ज्यादै मनमोहक हुन्छन्। शरद्ऋतुमा पित्त (गर्मी) को प्रकोप हुन्छ। मीठा, मधुर खाद्य पदार्थले पित्त शान्त हुन्छ। यसकारण यस्ता मिठाईहरू विशेष रूपले सेवन गर्ने गर्दछन्।

मानसिक स्वास्थ्य– यी सबै कुरालाई यदि हामीले दीपावलीको अवसरमा उपर्युक्त तरीकाले व्यवहार अर्थात् खानु-पिउनु गऱ्यौ भने साँच्चै नै हाम्रो शारीरिक स्वस्थता वृद्धि हुन्छ र त्यसको परिणामले मनमा पनि राम्रो प्रभाव पर्दछ। मानवजातिको मन नै सुख र दुःखको कारण हुन्छ। अतः त्रयोदशी (धन्वन्तरी जंयन्ती) देखि भाइटीका सम्म गरिने सबै व्यावहारिक लौकिक क्रियाहरू मनको व्यथा नष्टगरी प्रसन्नता गराउने हुन्छन्। पालामा वत्तीवाल्नु आबाल-वृद्ध, नर-नारी सवैकालागि प्रसन्नताको विषय हुन्छ। यो माङ्गलिक पर्वमा मनाइने सबै कार्यका विषयमा यदि हामीले विचार गऱ्यौं भने हाम्रा सवै ज्ञानेन्द्रियहरू र मन अनि आत्मा समेतलाई प्रसन्न गराउने हुन्छ।

यी सबै विषयहरूमा विचार गर्दा के निष्कर्ष हुन्छ भने– हामी आर्य हिन्दूमंत्रलाई होइन विश्वका समस्त प्राणीहरूका कष्टहरू निवारण गर्न र शारीरिक, मानसिक सुख-शान्ति प्राप्त गराउन अनि आध्यात्मिक शक्तिको वृद्धिकालागि यसलोकमा मानवहरूका अनेकानेक सुखको कामना गर्नलाई स्वास्थ्य सम्बन्धी नियमहरूको पालन र संकल्प गर्नु, यही दीपावलीको धार्मिक परंपराका साथै वास्तविक उद्देश्य पनि हो।

"यल फाल्ने"

साधारण जनजीवनको संरचनाको निम्ति नेपाली झांक्रीको मौखिक पाठ

– ग्रेगोरी जि. मास्कारिनेक, विद्यावारिधि

अक्सर गरी आत्माको स्वामित्व, प्रेतात्मा विचरण र आनन्दातिरेक अवस्थाले झाक्रीको अनुष्ठान र यसको उपचारपद्धतिको चित्रण गर्दछ। यी विशेषताहरू बोधगम्यरूपमा पश्चिमी नेपालका झांक्रीहरूबीच प्रचलित छ, र तिनीहरूले गर्ने मौखिक पाठहरूले प्रचुरमात्रामा त्यस्ता पूर्णतया झांक्री वैशिष्ट्यता रहेको अभ्यासहरूको बारेमा विस्तृत जानकारीहरू प्रस्तुत गर्दछ। यसको विपरित, एउटा विशेष विधिविधान जुन एक विशिष्ट किसिमको पागलपनाको उपचारार्थ प्रस्तुत गरिन्छ , (जसलाई 'यल' भनिन्छ , र साथै 'एल' वा 'हेल' भनेर पनि उच्चारण गरिन्छ, र कुनै झांक्रीहरूद्वारा 'अल्याङ् मल्याङ्' लाग्नु भनेर पनि उल्लेख गरिएको छ), त्यो, शाब्दिक र धार्मिक दुवै पद्धति अनुरूप आकर्षक विशेषताहरूले पूर्णरूपमा रहित भएर अङ्कित भएका हुन्छन्।

यललाई रोजिन्दा जीवनजगत्को परिवेशको निरोधक असंङ्गति भनेर व्याख्यासमेत गर्न खोजिएको छ, जडताको मन्दता, एउटाको दैनिक जनजीवनको औचित्यबाट विमुखता भनेर ! यलको सन्दर्भमा, झांक्रीको उपचारले पूर्णतया साधारण व्यवहारमाथि जोड दिन्छ वा महत्ता राख्दछ।

धेरैजसो झांक्री कियाकलापले असामान्यमाथि प्रकाश केन्द्रित गर्दछ , तर त्यसको उल्टो यल उपचारार्थ प्रयोग गरिने पाठ र धार्मिक विधिले तर्कमूलक परिधिलाई सीमित गर्दछ,जसमा सामान्य, स्वभाविक र स्वस्थता जस्ता कुराहरू प्रष्टसंग व्याख्या गरिएका हुदैनन् र पनि तिनीहरू अतिसावधानीयुक्त नमुना वा उदाहरणहरूले युक्त हुन्छन्। पाठले असामान्य, अस्वाभाविक र अस्वस्थ परिवेशको अमिल्दो ठाउँलाई बहिष्कार गरेर दैनिक जीवनको राम्रो, एककृत, सामाजिक रूपले सुयोग्य समाज र परिवारका सदस्यहरूको रूपरेखा तयार पार्दछ। झांक्रीहरू आफ्ना ग्राहकहरूको सेवार्थ यो र साथै अर्कै संसारको पार गर्न मात्र अग्रसर हुदैनन् कि तिनीहरू बँन्जर प्रशमताका महत्वपूर्ण निर्णायक सीमाहरू बारे सम्झौता गर्नपनि जागरूकताकासाथ सुचारूरूपले लागिपरेका जस्ता देखिन्छन्।

यल भनेको अनियन्त्रित आत्मा स्वामित्वको पागलपन हैन, न त बुद्धिहीनता हो (हुन त दुवैको झांक्रीबाट पनि उपचार गरिन्छ, मौखिक पाठ र धार्मिक विधिहरूको प्रयोगले, जुन यहाँ उल्लेख गरिएभन्दा धेरै भिन्न छन्), तर दैनिक तवरमा दृढ निश्चयहीनताको पागलपना,

वाह्यरूपमा सामान्य झै देखा पर्नको निम्ति जवरजस्ती अनेक कुरा गरिनु हो। यल उपचारार्थ प्रयोग गरिने पाठको मुल सार चोखोरूपमा स्वाभाविकताको प्रादुर्भाव र पुनः प्रादुर्भाव हो। यसको निर्णायक ज्ञान भन्नु नै "सामान्य हुनु वा रहनु" लाई पनि सामर्थ्य चाहिन्छ र त्यो कायमै राख्न हरेकले कार्यान्मुख हुनुपर्छ भन्ने हो। कोही पनि सहज नैतिकता वा सद्‌गुण झै स्वभाविक हुदैन, न त क्रियाशीलता विनाकै प्राकृतिक सामान्यता झै हुन्छ। सामान्य हुनु,असामान्य हुनुभन्दा अलिकति पनि कम नभई, बरु प्राकृतिक तवरवाट जीवन्त राखिएको, सुसङ्गत, सङ्कल्पित र अथक कार्यको सूचक हो, सामान्य बन्न या हुनको लागि गरिने। सांस्कृतिक मानवशास्त्रीहरूले चित्तबुझ्दो पाराले प्रस्तुत गरे झैं गरी, कुनै पनि यस्तो अपरिवर्तनशील आधारभूत मानव प्रवृति छैन, र संस्कृतिको प्रभावभन्दा पृथक कुनै पनि चोखो प्राकृतिक पना छैन। हामीले गर्ने हरेक कुरा, यहांसम्म कि दैनिक जीवनका प्रत्येक स-साना क्रियाकलापहरू संस्कृतिकै कार्यभित्र गांसिएका हुन्छन्। "मन्दप्रवृति हटाउने – "यल फाल्ने" विशेष रोगनाशक विधिविधानमा प्रमुख विशेषताका साथ पढिएको झांक्रीपाठले संस्कृतिको कार्यको प्रष्ट चेतना झल्काउँछ, किनकि यसमा सामान्य हुनुका विवेक र दक्षताका साथसाथै यस प्रयासमा समाविष्ट विस्तृत प्रस्तुतिहरू पनि उजागर गरेको पाइन्छ। यसले सर्वथा सामान्य दैनिक जीवनका क्रियाकलापहरूमाथि ध्यान केन्द्रित गर्दछ र विविध सामग्रीहरू प्रादुर्भाव गर्नमा प्रयोग हुने सम्वन्धित सङ्केत र विवरणहरूको दृष्टान्तसमेत प्रस्तुत गर्दछ।

विधिविधान अगाडी बढ्दै जाने कममा, रोगीका परिवारका सदस्यहरूबाट स-साना डाला, टोकरीहरू, कपालको चुल्ठा, काँइयाहरू, चाल्नो र नाङ्गलाहरू बुन्ने काम गरिन्छ। त्यो रोगीलाई फेरि उनीहरूको सामान्य जीवनमा समावेश गर्नका निमित्त र प्रत्येक त्यस्ता सामग्री भनेको त्यो जीवनको लाक्षणिक सम्झना वा झझल्को हो। अन्त्यमा, विधिको चरमविन्दुमा, रोगीलाई यी सामग्रीहरूले पूर्ण भएका नाङ्गलो या किस्तीहरूले धेरै पटक घेरा वनाइन्छ, सङ्क्रामित रोगीलाई शाब्दिक तवरले फेरि सामाजिक धागोमा आवद्ध गर्नको निमित्त !

सुव्यवस्थितताको प्रतिस्थापनाले झांक्रीहरूका हरेक उपचारपद्धतिलाई अङ्कित गर्दछ , जुनसुकै विशेष रोग या विपत्तिलाई तिनीहरूले आहवान गरेतापनि ! बोक्सी र भूत प्रेतहरूको शत्रु हुनुभन्दा धेरै माथि, नेपाली झांकी भनेको अव्यवस्था बेथिति र सांसारिक बिकृतिको शत्रु हो। सम्बन्धित परिस्थितिहरूमा अनियन्त्रित आत्मा स्वामित्वलाई झारफुकद्वारा उपचार गरिन्छ, चेतना हराएकालाई खोजिन्छ र ठीक गरिन्छ, बोक्सीहरूलाई वार्ताले राजी-खुशी पारिन्छ, तर पनि, हरेक सन्दर्भमा, परिस्थितिको दुर्घटना भन्दा बाहिर, यो एउटा संसारकै सामाञ्जस्य र सन्तुलन कार्य हो, जसमा प्रमुख भूमिका झांकीको हुन्छ। प्रत्येक समारोहको प्रारम्भमा, झांकीहरूले, यथार्थमा उपचार गर्ने विशिष्ट पक्षलाई अपवादको रूपमा राखेर, संसारका अरू प्रत्येक तत्वलाई एउटै ठाउँमा जम्मा गर्ने प्रयास गरिन्छ। संसारलाई एउटै ठाउँमा केन्द्रित गर्ने काम, एकमुठ्ठी रायोसर्स्यु लिएर, मन्त्र गुन्गुनाउदै अलिअलि गर्दैछवटै दिशातर्फ फालेर गरिन्छ। यी बीउहरूले अनेकन अनुमानजन्य त्राशहरू, जस्तो कि बोक्सी, भूतप्रेत र मृतकका आत्माहरू मात्र बान्ने काम नगरी सयौं सांसारिक बस्तुहरूलाई समेत बान्ने काम गर्छ।

बाँनु बाँनु
पहिला बँनु यसु घर गृह पहिला बँनु।

आफ्नो पितर खोपा राखी,
दोस्रा पितर बाँनु ,
सिलादुङ्गी, लगिनखामी,गृहमाता,
मै चुली,मै भारी, मै करङ्ग,लोटन वली,
मुन सिङ्गारी, रूप दुवार,
गाई गोकुल बाँनु, भैंसी अयर बाँनु, ...

एवंरीतले, घरका झ्याल, ढोका, दलिन, खम्वा, भान्छाका भाँडाकुडाँ लगायत घरभरिका यावत् सामानहरूलाई सम्पूर्णरूपले खिचेर बाँध्ने गरिन्छ। यो बाँध्ने कार्य धेरैजसो समारोहहरूको अन्त्यमा दोहोर्‍याउने गरिन्छ, यस बखतमा, संसारका अरू त्यस्ता पक्षहरूलाई समेत समावेश गरेर जस्तो कि–अस्थिर आकृतिहरू अथवा पूर्वजहरूका अशान्त आत्माहरू, जुन झांक्रीहरूले क्रियाशील भएर, तर साथसाथै सांसारिक पदार्थहरूलाई बेवास्ता नगरीकन पुनः मिलाएका हुन्छन्। प्रष्टरूपले भन्नुपर्दा एउटा झांक्रीले दैनिक यथार्थका सवैभन्दा सूक्ष्म कुराहरूमाथि र साथसाथै गोप्य, अमूर्त भावहरू र ब्रह्नाण्डीय अनिश्चिततताहरू माथि समेत ध्यानकेन्द्रिकरण गरेर आधार लिनु पर्छ र यो प्रवृतिचाँहि मन्दता हटाउने वा फाल्ने विधिअन्तर्गत प्रष्टरूपले देखापर्दछ, जसको धारणाअनुरूप सर्वसाधारण र सबैभन्दा सजिलो कामको निमित्त पनि अनुकूल र कठोर प्रयासको आवश्यकता पर्दछ, यस अर्थमा साधारण हुनको लागि, प्रत्येकले साधारण मानिस बन्नै पर्छ।

विधिविधानले यसको बुँदा ती मौखिक पाठवाट तयार गर्छ, जुन झांक्रीहरूले उक्त विशेष उपलक्ष्यमा पाठ गर्ने हुन्छन्। मौखिक पाठहरू बर्षौंको तालिमवाट अति सावधानीकासाथ कण्ठस्थ गरिएका हुन्छन् जसले पश्चिमी नेपालका झांक्रीहरूले गर्ने हरेक विधिका प्रमुख पक्ष निर्धारण गर्दछ। अस्पष्ट, बोली र अपरिचित शव्दाबलीहरू जस्ता भइरहेका अप्ठ्याराहरू वाहेक पनि विविध कारणहरूले गर्दा त्यस्ता पाठका वोली वा वार्तालापहरू प्रायशः उपेक्षा गरिएका हुन्छन्। कोसंग कुरा गरिरहेको छ या कसको लागि वोलिइरहेको छ भन्ने जस्तो अप्रष्टता वा दोधारले पनि घटनालाई अस्पष्ट तुल्याउंछ, त्यसैले पनि यो चरम रूपमा अर्थगत मनोमानीवाट पीडित भएझैं देखापर्दछ। धेरैजसो, हिमालयतिर हुने विविध किसिमका स्वामित्वका घटनाहरूमा, त्यहाँका सहभागीहरूले भन्छन् कि 'आत्मा' नै स्वामित्वका ती कारक हुन् , जसले आफूले रोजेका माध्यमवाट, कि त एक अर्कासित, अथवा झांक्रीसित या त फेरि श्रोता अथवा ठीक विपरित रूपले, झांक्री आफै समाधिमग्न रही अनवरत्‌रूपमा आत्मासंग सम्वन्ध स्थापित गरिरहन्छ। हरेक यस्ता विवरणहरूले, झांक्रीहरूले तिनीहरूका विधिविधानमा के भनिरहेका हुन्छन भन्ने कुरा, कसैले पनि कहिले पनि बुझ्न सक्छ भन्ने सम्भाव्यताहरू घटाइरहेका हुन्छन् र त्यस्ता सुझावहरूप्रति, जसअनुरूप, उनीहरूले के भनिरहेका हुन्छन भन्ने कुरा नै उनीहरूले के गरिरहेका हुन्छन भन्ने आधार हो भन्ने तर्कप्रति दरिलोसंग मतभेद राख्दछन्। जब मैले २० बर्ष भन्दा पनि अगाडि पहिलो पटक झांक्रीको प्रस्तुति हेरें, ती मौखिक पाठहरू त्यतिखेर तमाशाभित्र हराइरहेको झैं पाएं, जसमा एकैछिनमा प्रचण्ड र फेरि क्षणभरमै मन्द ढ्याङ्गो ठोकाई र नचाई झांक्रीहरूको स्पष्टरूपले अवोधगम्य वा बुझ्न नसकिने बर्बराइ, फुस्फुसाइ, चिच्याइ र गुन्गुनाइसंग संघर्षरत झैं देखिंन्थ्यो। शब्दहरू त केवल उपचारात्मक धार्मिक विधिका लयात्मक ध्वनिहरू भित्र बिलाएका पृष्ठपटहरू झैं फिका लाग्दथे, मलाई यो कुरा बुझाए झैं कि – पुर्वानुमानित उपचार र मनोरञ्जनयुक्त विधिविधानको प्रर्दशनीले दर्शकहरूलाई आकृष्ट

गराइरहेको छ, जसलाई केही सोध्यो भने सफाइमा के पाठ गरिएको हुन्छ भन्नेवारे पूर्णतया अनभिज्ञता दर्शाउछन्। अर्को अप्रष्ट धमिलो तहचाहिं मन्त्रको बारेमा प्रचलित ,धारणा हो, जसमा, सही माने वा अर्थ नभई सही ध्वनि प्राप्त गर्न सक्नुपर्छ, किनकि शब्दहरूले आफैमा यथार्थ अर्थ बोकेका हुदैनन्, एउटा भ्रामक दावा, जसलाई सहजरूपले वौदिक दार्शनिक परम्पराको आधुनिक विकाससंग अङ्कितं गर्न सकिन्छ ,जुन नेपाली झांक्रीको धेरै पुरानो सोच्ने प्रवृतिसंग मेल खाँदैन।

यी सबै प्रभावहरू गलत हुन्। झांक्रीका निमित्त लामा सार्वजनिक पाठहरू र छोटा गोप्य मन्त्रहरू, दुवै- राम्ररी संरचना गरिएका,मौखिक रूपले जोगाइराखिएका र पूर्णरूपले अर्थपूर्ण पाठहरू हुन् ,वढी सावधानीपूर्वक वर्षौंको तालिमकममा कण्ठस्थ गरिएका ! यी पाठहरूले झांक्री ज्ञानको चुरो निर्माण गर्दछन् र तिनीहरूकै भरपर्दो उच्चारण नै झांक्रीहरूले संसारमा हस्तक्षेप गर्न सक्ने प्रमुख आधार हो। यी पाठहरू सहीरूपले सिक्न र प्रस्तुत गर्नमा वडो सावधानी अपनाइएको हुन्छ, किनकि उच्चारण गर्दा वा पाठ गर्दा गल्ती भएको खण्डमा तिनीहरूको प्रभाव वा क्षमता नष्ट हुनजान्छ। धेरैजसो खण्डमा, सार्वजनिक पाठहरू – ब्रह्माण्डको उत्पत्ति र मानवजातिको वारेमा वताउने, सांसारिक वेथिति, असङ्गतिको पूर्वाधार वारेमा बताउने, र अपकारी शक्तिहरूको इतिहासवारे र साथै अरू असाधारण घटना र अपवादस्वरूप व्यक्तिहरूको बारेमा समेत वताउने सशक्त कथाहरू हुन। उदाहरणको रूपमा, वोक्सी लागेको उपचार गर्ने कममा, झांक्रीले "नौ जना सम्मानित निपुणहरूको पाठ" गर्दछ, जो प्रारभ्भिक वोक्सी, र तिनीहरूका कार्यसंग सम्वन्धित छ , जसले ती वोक्सीहरूसंग एउटा सम्झौता तय गरेको थियो, जसले अझैपनि तिनीहरूका समकालीन वंशजहरूलाई बाँध्ने काम गर्छ। त्यस्ता कथाहरूका साथसाथ ती पाठहरूमा झांक्रीले जान्नुपर्ने विस्तृत गणनाहरू हुन्छन , त्यसका अतिरिक्त ती लक्षणहरूका सूचि, जसलाई रोग-विपत्तिका कारकहरूले आरोपित गरेका हुन्छन् र ती कारकहरूको चिनारी, ती कारकहरू पाइने ठाउं र तिनीहरूसंग सम्झौतावार्ता गर्न सकिने विधिहरू पनि हुन्छन्। समयसमयमा, धेरैजसो विधिविधानहरूमै गोप्य रूपमा गुन्गुनाइने मन्त्रहरू (विस्तृत विवरणको निम्ति मस्कारिनेक १९९५/१९९८ हेर्ने) पाठ अन्तर्गतका गहन केन्द्रीय बुँदाहरू हुन् , जुन प्रत्यक्षरूपमा अनुपस्थित वा नदेखिएका श्रोताहरूलाई वाचा, त्रास र मागका साथ सम्वोधन गर्दै गरिन्छ। श्रोताले वा दर्शकहरूले साँचो अर्थमा पूर्ण रूपमा र वोधगम्य तरिकाले झांक्रीपाठहरू बुझ्न सक्छन्, तिनीहरूको प्रतिकूल विरोधवाहेक पनि।

वर्षौसम्म, मैले सोचें, थुप्रै गाउँलेहरूलाई त झांक्रीका कथाहरूमा के हुन्छन् भन्ने समेत पनि थाहा छैन, धेरै पटक सुनिरहेतापनि। यो निष्कर्षलाई गाउँलेहरूले आफैले सशक्तरूपमा स्वीकारे पनि ! जो कसैलाई पनि जब मैले पाठका विषयवस्तुवारे छलफल गर्न खोजें,' तिनीहरूले गम्भीर हुदैं- यी सबै त झांक्रीले मात्र बुझ्ने कुराहरू हुन् र तिनीहरूका भाषाहरू प्रेतात्माका भाषाहरू हुन्छन् , यसर्थ उनीहरू कसरी यसवारेमा जान्न सक्छन् र ? भनेर उल्टै प्रश्न गर्थे। तर यो अवस्थिति झुठो हो भन्ने त्यंतिखेर पक्का भयो, जब एकदिन म विशेषरूपले ठुलो जनसमुदायसंग प्रतिलिपि तयार गर्ने कार्य गर्दै थिएं , सोहीबखत केही जवान गाँउलेहरूले आफ्नै रमाइलोको निम्ति अर्को पंक्ति के हुन्छ भन्ने कुराको अचम्मसंग मिल्दोपाराले अनुमान लगाउन थाले। पछि यो थाहा भयो कि उनीहरू ती पाठहरूको नक्कल मात्र गर्न सक्ने हैनन कि, धेरै जसो तिनीहरू शब्द-शब्द पिच्छे तिनीहरूलाई दोहोर्याउने वा पत्ता लगाउनसमेत सक्छन्। तर मैले तिनीहरूलाई त्यसरी पकिसकेपछि पनि तिनीहरूले ती

पाठहरू बारे छलफल गर्न चाहेनन्, त्यससंग सम्वन्धित अप्राकृतिक वा अलौकिक शक्तिको सम्मानार्थ या त फेरि त्यसको डर–दुवै कारणले गर्दा। तर उनीहरूमा विद्यमान अज्ञानताले गर्दा चांहि हैन।

थोरैमा तीनवटा पदार्थहरू त्यसमा सम्मिलित छन्– पहिलो, नेपालभरि व्यापकरूपले विद्यमान धारणा, राम्रैसंग उपाख्यानका प्रमाणमा आधारित - जसअनुरूप, यदि कसैले कुनै पनि गोप्य ज्ञान - चाहे झांकीबाट,अथवा बोक्सी, या त फेरि तान्त्रिकहरूबाट लिन शुरू गर्‍यो भने, उसले त्यो पूर्णरूपमा सिक्नुपर्छ, अन्यथा अर्ध वा केही ज्ञानले मानिसलाई पागल बनाउँछ। यस धारणाले मेरा थुप्रै सम्भाव्य प्रतिलिपि लेखन सहयोगीहरूमा ठूलो ह्रास आयो, जसअनुरूप तिनीहरू लेख्न, सुन्न र मन्त्रका मैले भरेर तयार पारेका टेपहरू सुन्न डराउंथे। दोस्रो,बोक्सीहरू जस्ता ज्ञाताहरूले तिरष्कार लिई, उनीहरूलाई खुशी पारिएको छैन भने बदला लिन्छन् र तिनीहरूसंग कसैले पनि एकान्तमा बोलेको कुरा सुन्न सक्ने शक्ति निहित हुन्छ। अन्ततः यो कुरा अनुसरण गरेर कि यदि कसैमा व्यवहारकुशलता द्वारा आफ्नो व्यक्तिगत शक्तिको लागि आत्मालाई आह्वानगर्न सक्ने पद्धतिको ज्ञान छ भने, त्यसले तिमीलाई संदिग्ध आवस्थामा छोडिदिन्छ कि तिमी ती कुराहरू आफ्नै लागि गर्छौ। जहाँसम्म कुरा छ, झांकी र बोक्सीहरू मात्र हैनन कि कहिलेकाँही साधारण मानिसहरू पनि 'विर' (साधारण किसिमको वशिकरण गर्न सकिने आत्मा) को सेवार्थ रहेको दोष लागेको पाईन्छ, जसले कमिकरूपले खान पाएको बदलामा तिनीहरूलाई विभिन्न तरिकाले मद्दत र तिनीहरूका शत्रुलाई विपत्ति दिइरहेका हुन्छन। त्यसैले पनि केही जानेको छु भन्नुभन्दा, यसवारे पूर्णरूपले अनभिज्ञ छु भन्नु नै ज्यादा उत्तम ठानिन्छ। झांकी प्रस्तुतिहरूमा एकाग्रता कम देखिन्छ, तर यस्तो अधिक मात्रामा लगावको कमीले सृजना भएको नभएर अत्यधिक अभ्यस्त वा सुपरिचित भएर हो।

झांकी विधिविधानहरूमा विशुद्ध उपस्थितिको महत्वपूर्ण स्थान हुन्छ , र यसले पनि साधारण तटस्थता अनुच्चारित वा अघोषित भएको कुरा झल्काउंछ, किनकि त्यससंग असम्वन्धित दर्शकहरू त हरेकपल्ट केवल तमाशा हेर्न उत्सुक भएर मात्र एकत्रित भएका हुन्छन्। झांकीका प्रस्तुतिहरूले मनोरञ्जन उपलब्ध गराइरहेका हुन्छन् , उनीहरूले जे नै गरेतापनि, त्यस्ता समुदायहरूमा जसका लागि छिटो सुत्नु नै साधारणतः लामो दिन समाप्त हुनुको एउटै मात्र वाटो हुन्छ। एकचोटि गाउँलेहरू भेला वा एकत्रित भइसकेपछि, किनभने झांकीका क्रियाकलापहरूवाट तिनीहरू कुनैपनि रात्रिमा विचरण गर्ने आत्माहरूवाट सुरक्षित भएका हुन्छन् ,जसले अन्यथा तिनीहरूलाई घरवाहिर निस्कदा सताउने गर्थ्यौं ! यही मौकाको फाइदा उठाएर तिनीहरू, रात्रिमा छिमेकमा डुल्ने, कुरा गर्ने, गफ हँक्ने, चुरोटबिंडी या मद्यपान खाने आदि गर्छन् तर यसैबखत उनीहरूले मन्त्रै नभएपनि साधारण पाठ मात्र भएपनि जान्ने मौका पाएका हुन्छन्। प्रायशः साधारण पाठहरूमा दर्शकश्रोताहरूको निम्ति सहज, नैतिक सुझाव, चेतनाहरू भएको पाइन्छ। ती पाठहरूले बुहारीहरूलाई आज्ञाकारी हुन, सासू-ससुरालाई ज्यादा कठोर नहुन र बालबच्चालाई घरैमा बसेर बाबुआमाको आज्ञा मान्न सुझाव दिन्छन्। यसैक्रममा जाजरकोट, रूकुम र पश्चिमी बाग्लुङ जिल्लाका गाउँलेहरूले मलाई विश्वस्त गराएकि उनीहरूले ती झांकीपाठको बारेमा मलाई चिनारी दिन्छन् , जब कि उनीहरूले कमिकरूपले ती पाठहरूबारे केहीपनि जानकारी भएको कुरा सहजै नकारे !

यल उपचारार्थ आयोजित विधिविधानमा गरिने झांकीका मौखिक पाठहरूमा चिकित्सीय सुझावहरू पनि हुन्छन्,- एउटा पक्ष, जुन पाठमा मननयोग्य छ र म आज छलफल गर्न चाहन्छु - "मन्दता हटाउने वा यल फाल्ने" । यसले एउटा अति साधारण कुरा गरेको छ, एउटा जवान जोडी - जैमा र वलुको कथाको माध्यमबाट, तिनीहरूका सूक्ष्म दैनिक क्रियाकलापहरूबारे, र रोगीका परिवारहरूलाई तिनै क्रियाकलापहरूको अनुकरणात्मक मनोरञ्जन गर्न लगाएर ! कथाको शुरूवात सबै झांकी पाठहरूमा झैं शुरू गर्ने पहिलो पक्तिहरू कै सुत्रमा आधारित हुन्छन् , जसको लक्ष प्रस्तुतिलाई आदर्श समय - 'सुनौलो युग' र आदर्श ठाउँ, - विकृति शुरू हुनुभन्दा पहिलेको संसार, जुनवखत त्यो अझै कोमल र अस्थिर थियो – हस्तक्षेपको निमित्त अतिसंवेदनशील र वशिभूत थियो – त्यस्तो ठाउँमा राख्नु थियो ।

धरती माता हुँदा, स्वर्गै पिता हुँदा
सत्यजुग जा र , सत्यमानामी र
तीर्थ जुग जा र , तीर्थ मानामी र ,
उना दिन ल, दुवा पहरू ल ।

हरेक विधिविधान, प्रारम्भमा सांसारिक वर्तमानबाट पौराणिक कालमा र चाहेमा पौराणिककालको पनि परिशुद्ध विन्दुमा स्थानान्तरण गरिनु पर्दछ। यो विन्दुलाई अझ विस्तृतरूपले प्रस्तुत गर्नुपर्दा "केवल त्यो दिन" अथवा अझ विशुद्ध अर्थमा, भगवान् महादेवको उत्पत्तिको समय अथवा अझै सूक्ष्म विशुद्धतामा गणितीय समयको पनि एक विशुद्ध घडी साधारणतया: चन्द्रमा खस्ने एघारौं दिनको आइतवार, चैत महिनाको मङ्गलवारसंग समायोजन हुने (सूर्य मङ्गलसंग प्रवल भएको बखत) भनेर वर्णन गरिएको पाइन्छ। यी प्रारम्भका सूक्तिहरूले साँच्चै नै समारोहको वस्तुगत स्थितिलाई एउटा सूत्रहरूको समूहद्वारा रेखाङ्कित गरेर पौराणिककालमा लैजाने प्रयास गर्छन्। यसको रूपान्तरण गरेको देखाउन झांकीहरू प्रस्तुतिमा साधारण रूपले एकछिन रोकिए झैं गर्दछन, यो देखाउन कि उनीहरू फेरि वर्तमान समयमै फर्किसकेका छन र श्रोता/दर्शकहरूमाझका सदस्यहरूले उनीहरूसंग पुन: सम्बन्ध कायम गर्न सक्ने छन्।

यो सकिएको समयमा , जब कडा धक्का , यो हत्याको घडीमा लाग्छ, म के भनुँ है !
राजाको घरमा , देउताको घरमा , त्यहाँ अवरोधहरू छन् । है !
त्यहाँ पापहरू र लोभहरू छन् । है !

यो वर्तमान समय भन्नुनै यथार्थमा कली युग हो – विनाशको युग, जसमा झांकी वा अन्य कसैको माध्यमद्धारा देवतासंग गरिएको निवेदन सफल हुन्छ भनेर जो कसैले पनि कसैसंग विश्वास गर्छ। यदि कोही उपचार हुँदै गइरहेको छ भने त्यो केवल एउटा सुनौलो युगमा जरा गाडिएको वर्तमानको निरन्तरता हो, जुन आधुनिक झांकीहरूको पुराना युगका मध्यस्थर्ताकहरूसंगको अविछिन्नतासंग समानन्तर रहेर बहेको छ, त्यो समय, जतिखेर संसारको भर्खरै प्रार्दुभाव भएको थियो र मध्यस्थताको अनुकूल थियो, जुन अझैं कठोर भैसकेको र अगम्य थिएन, र जसलाई कतिपय पाठहरूमा 'केही घण्टा मात्रको उमेर' भनेर पनि वर्णन गरिएको छ। अद्‌भुत अभिप्रायका घटनाहरू अद्‌भुत समयमा नै घट्नुपर्छ , दैनिक तुच्छताबाट सुनौलो युगमा स्थानान्तरण भएर, र हामीले देख्नेझैं , साधारणता माथि एउटा चोखो अर्थको कर्तव्यनिष्ठता स्थापित गरेर ! सबैभन्दा आदर्श समय , सबैभन्दा राम्रो दिन, सबैभन्दा आदर्श घडी, यी सबै सर्वथा सफल विधिविधानका आवश्यक शर्तहरू हुन, यदि कुनै

कारणले तिनीहरू त्यहां हुनसकेनन् भने , तिनीहरूको चिनारी मात्र पनि अवश्य हुनैपर्छ। झांकीहरूले अपरिहार्यरूपमा मङ्गलबार र शनिबार समारोहका निम्ति उत्तम दिनहरू हुन् भनेर भन्छन्, त्यतिखेर सो व्यक्तिले पूर्वपट्टि फर्केर वस्नुपर्छ, त्यसपछि अगाडि बढ्नुपर्छ, र यति भएपछि कुनै पनि दिनमा, कुनैपनि दिशामा फर्किएर प्रस्तुति गर्न सक्छ। तर पनि पाठले विशेषरूपले उक्त दिनलाई मङ्गलबार र दिशा पूर्व नै मानी दोहोर्याउंछ। सांसारिक दुर्घटनाहरूको वृतान्तमा, उच्चारण गरिएका शव्दहरूले अग्रता पाउंछन चिरपरिचित आत्माहरूलाई अभिप्रेरित गरेर उनीहरूको उपस्थितिको निम्ति आह्वान गरिनासाथ सुनौलो युगलाई आह्वान गरेर विधिविधान त्यहां अवस्थित गरिन्छ। प्रत्येक घटनामा झांकीको मध्यस्थता, सफलतापूर्वक-आदर्शलाई वास्तविक दुर्घटनामाथि प्रभावकारीतापूर्ण प्रस्तुति गर्न सक्नुमा र असन्तुलनमाथि सन्तुलनको प्रभावकारिता कायम गर्न सक्नुमा निहित हुन्छ। (यस सन्दर्भमा विस्तृत छलफलको निम्ति मस्कारिनेक १९९५ छ)। एकचोटि यस ऐहिक संसारबाट परलौकिक सम्मको स्थानान्तरण पूरा भएपछि, पाठले लगत्तै जैमा र बलुको कार्यबारे बताउन अघि बढ्छ !

जैमा तरूनी त, बलु तन्देरी त, बलु तन्देरीले,
चिनो भाँडो बुन्छ, देवै निगालीको
थाग्रा काट्न लाग्छ, थाग्रा चिर्न लाग्छ, चुवे खिप्न लाग्छ,
बलु तन्देरीले, तानै बुन्ने भाँडा, तदा काट्न लाग्छ, किला काट्न लाग्छ,
बलु तन्देरीले, नाङ्लै बुन्न लाग्छ, चाल्नै बुन्न लाग्छ,
जैमा तरूनीले, माते काम्ली तान, तान बुन्न लाग्छ, तान थाल्न लाग्छ।
रातो रूमालैमा, फूर्का लाउन लाग्छ,

यो विन्दुमा पुगेर, त्यो अडानले दर्जनौ चोटिको प्रारब्धमा आकस्मिक विरोध प्रर्दशन गरेर बाधा पुर्याउंछ।

यल दिदै यल, यल बहिनै यल, ढिक्कै उब्री यल, ढिक्कैमुनि फाल,

यी पंक्तिहरूले, शुरूका साधारण, दैनिक, सामान्य कामहरूको खण्ड, जसलाई एउटा अडानले अवलम्वन गरेको हुन्छ, त्यसले नै पाठको पहिलो भाग निर्माण गरिन्छ। अर्कोमा, उदाहरणको लागि जैमाले सानो दोलांई र मोटो धागोको वा अपरिष्कृत ओड्ने बुन्न लाग्छिन् , त्यतिखेर बलु डोरी बाट्न थाल्छ - रातो, कालो , पहेलो र सेतो धागो र परालको फिता बनाएर र त्यसपछि कांइँयोको लागि बाँस चिर्छ, हरेक क्रियाका पद्धतिहरू अडानका आग्रहले गुञ्जित हुन्छन्।

यल, दिदि , यल, बहिनी यल।

यी पंक्तिहरूले बारम्वार हामीलाई यहां भइरहेका कुराहरू सबै मूर्खतापूर्ण र पट्यारलाग्दा हुन्छन् भनेर अर्थ्याइरहेका हुन्छन्। यहाँ कियाको बनौटले अपूर्णता माथि जोड दिइरहेको छ - "उसले बनाउन शुरू गर्छ ....,उनी बनाउन शुरू गर्छिन......।' यल भनेको जडता हो- मन्दताको, यथार्थ चिन्नुको, अनिश्चयिताको र एउटा काम नै नसिद्धीकन अर्कोमा हतारिनु हो। ती झांकीहरू, जसले यो पाठ उपलव्ध गराएका छन् , उनीहरूले यललाई 'दुषित हावा लाग्नु' वा पागलपना भनेर देखाउन खोजेका छन्। तर सबैभन्दा नजिकको अर्थानुवादमा मन्दतालाई मुर्खताको पक्षाघात भन्न सकिन्छ। यल भनेको - विरक्त, अत्यन्तै मूर्ख र त्यस्तो मान्छे, जसले सामान्य हुनुको पहुंच हराइसकेको छ भन्ने बुझिन्छ।

यो अर्थ प्रस्तुतिको एक रमाइलो नृजातिको वर्णनको विश्वस्तता- एउटा झांकीकै भान्जाले एकजना यलले पीडित व्यक्तिको बारेमा जोन हिचकककलाई १९६७ मा उसले बाग्लुङ्गको 'बुझी' उपत्यकामा पाठ सङ्कलित गर्दै गर्दा दिएको वृत्तान्त हो। रोगी बीस वर्षिया एउटी विवाहिता आइमाई हुन् - दुई बच्चाबच्ची भएकी। रोगको सुरूवात भएपछि वा रोगले आक्रमण गरेपछि उनले कहिल्यैपनि बालबच्चालाई खानेकुरा दिइनन् ,आफैले पनि खाइनन्, यताउता भौतारिइरहिन, लुगाफाटाको पनि वास्ता गरिनन्, कहिलेकांहि त लुगै समेत पनि लगाइनन् र आफ्नो केही काम गरिनन्। एउटा अर्को बुँदा, जसमा म फेरि फर्कन्छु त्यो के हो भने, यी आइमाईले अधोमुख पारेर उद्दण्ड क्रियाकलापहरू गर्न थालिन् – 'कहिलेकांही उनीसंग बोल्न आउने मानिसहरूलाई लठ्ठी र ढुङ्गाले हान्थिन' । कसैले 'तिमी अहिले के गर्दैछौ ? भनी सोध्यो भने उनले ढुङ्गा वा लठ्ठी उठाएर झम्टिन्थिन्। यो कुरा चिन्तनयोग्य छ कि यलका पीडितहरू प्रायशः आइमाईहरू हुन्छन्, र सामान्यतयाः भर्खर विवाहं भएका र पितृ प्रधान घरका मान्यताहरूसंग कठिनतासाथ सम्मिलित हुनसक्ने भएका हुन्छन्। जे भएता पनि उपचार विधिविधानमा पतिपत्नी साथमै राखेर उपचार गरिन्छ (रोगको कारण र असर अनुरूप खुकुलो किसिमले) र ठीक उस्तै पाठ यलका पीडित लोग्नेमानिसको लागि पनि गरिन्छ।

यल एउटा चिरकालिक अवस्था हो,जसलाई यो विधिविधानले हलुका या अस्थाई सन्चो मात्र दिन्छ। यो पार पाइनसक्नुको निदानशास्त्रीय पद्धतिको समूहसंग मिल्न आउंछ (नेपाली गाउंलेहरू या त तालिमप्राप्त पश्चिमी मनोचिकित्सकहरूद्धारा), जसको उपचारार्थ एकपछि अर्को गर्दै, सफलता हांसिल नभएसम्म कोसिस जारी राखिन्छ यात फेरि उपायहरूबाट निरास भइन्छ। पुस्तैनि आत्माहरूलाई राजी खुशी तुल्याउने प्रयाशमा परिवारका सदस्यहरू मिली निजीरूपमा गरिएका साना विधिविधानहरू र मंहगा धार्मिक विधिहरू, जसमा स्थानीय देवताहरू, जो पागलपनका कडा (डरलाग्दा) घटनाहरू निम्त्याउन पनि जिम्मेवार हुन्छन् , उनीहरूलाई बोका, कुखुरा आदि बली दिएर गरिने, यीनै दुई प्रयासका बीचमा यल पर्दछ। स्पष्टरूपले यो धेरैजसो तन्द्राजन्य, अनियमित आचरणयुक्त अशंहरूबाट अघि बढ्दछ। तर झांकी यी प्रारम्भिक चरणहरूसंग सम्मिलित हुंदैन। झांकीको दृष्टिमा र पुराना विचारधाराका गाउँलेहरू समेतको धारणामा, झण्डै सवैथरीका रोगविपत्तिहरूमा झैं अन्ततोगत्वा यल लाग्नुमा पनि केही बाह्रय कारणहरू नै जस्तो कि अनिष्टकर खगोलीय आकृतिहरू, बोक्सीहरू या त खेत र जङ्गलका स्वाधीन शक्तिहरू नै हुन्छन्। पीडित व्यक्ति स्वयं भोगिरहेको पीडास्थितिको निजी जिम्मेवार हुँदैन।

जब बिरामी, माथि उल्लेखित घटनामा झैं अति दुस्क्रिया गर्न थाल्छ, तबमात्र यो विधिविधान अत्यावश्यक हुनजान्छ। बिरामीको वियोजनको मात्रालाई जैमा र बलुको पाठसंग दाँज्दा, तिनीहरूले भर्खर शुरू गरेका साना कामहरू, जुन तिनीहरूले पुरा नगरीकन पनि छोड्न सक्छन, सांच्चै एउटा राम्रो सङ्केत हो र यी अपूरा कामहरूको एउटा सुसङ्गतिमा तिनीहरू बीचका सम्बन्धहरू पनि बढ्दै जान्छन्।

ललैबरा गाउँछन् ,
गीत बात गर्छन् ,
कठैबरा गाउँछन्।
यद्यपि यो आकस्मिक रोकमा गएर टुंङ्गिन्छ।
यल दिदै यल , यल बहिनै यल, ढिक्कै उभ्री यल , ढिक्कै मुनि फाल।

जैमा बलुले बनाउन शुरू गरेको चाल्नो र नाङ्लो प्रयोग गर्न थाल्छे र जब बलु हलो जुवाको काम गर्न लाग्छ, जैमा विनायो वजाउन थाल्छे र साथै कपाल कोर्न र दाँत फोहोर पार्न थाल्छे। उसले शुरू गरेको काइँयो र वुरूस ऊ चलाउँछे, उसले बनाएका झारका फित्ताहरू आफ्नो चुल्ठोमा सिहुरिन्छे। पारस्परिक रूपमा ऊ उसले बुन्न शुरू गरेको ओढ्ने ओढ्छ, उनले सिंगार्न(बुट्टा भर्न) शुरू गरेको रूमालले आफ्नो टाउको बाँध्छ र हलो, जुवा, डल्लेठो र लिङ्को लगायतका अरू विस्तृत सामग्रीहरूको भार लिन्छ।

यथार्थमा उनीहरू के गरिरहेका छन् भन्दा "सामान्य बनिरहेका छन्," यहाँ गरिरहेका मात्र हैनन् कि यसलाई आइमाईको कोखमा अवस्थित अर्धशारिरीक अस्तित्वको कारणले बच्चा नहुने घटनाको उपचारार्थ प्रयोग हुने अर्को पद्धतिसंग दाँजेर हेरेर स्पष्ट पार्न सकिन्छ। "कादुम र पादुमको पाठ" जस्तै अरू निरर्थक कामहरू बाँझा आइमाईहरूलाई उनीहरूका पति र दुष्ट सासूहरूले गर्न अह्रयाउँदा, उक्त आइमाईले बिना निफन्ने साधन चामलको भुस निकाल्नु पर्छ, बिना बन्चरो दाउरा काट्नुपर्छ र चाल्नोमा पानी भरेर ल्याउनुपर्छ। नतिजामा, उनलाई स्पष्टतया अप्राकृतिक सहयोगको आवश्यकता पर्दछ। त्यस्ता सहयोगहरूको परिचय पाठमा निरन्तर रूपमा प्रारम्भिक झाँकी 'जुम्रताम'लाई आह्वान गरेर र साथसाथै प्रारब्धको झाँकी प्रस्तुतिको लेखाजोखा गणना गरेर गरिन्छ। जुम्रतामलाई इन्द्रको स्वर्गमा उसको क्षमताहरूको जाँच गर्न मध्यस्थकको रूपमा आह्वान गरिएको हुन्छ।

इन्द्रघरमा गया।
आलङ्वरी खेल्या, मालङ्वरी खेल्या,
लङलङ सुवा खेल्या।
सुनौ नर नाम ,
सातै कालको एकै काल गर्छु ,
ग्रह टार्छु , गौंडा टार्छु,
खड्गा टार्छु , पड्गा टार्छु।

तत्कालीन झाँकीले उपचार प्रस्तुति गर्न सबल रहेको कुरा स्वीकारेपछि यस्तै समानता भएका परिच्छेदहरू प्रायः हरेक झाँकी विधिविधानहरूमा देखापर्दछ, तर यस कारणले मात्र कि, उसको ज्ञान अझैपनि प्रारम्भिक झाँकीको ज्ञान हो, पूर्ण सन्तुलित विगतको निर्देशात्मकतामा (उदाहरणमा) जरो गाडिएको। वर्तमान झाँकीका सीमाहरू युगहरूसंगै हुदै आएको संसारको अवनतिका शुल्कहरू हैनन् तर पनि, जब मैले झाँकीको ज्ञानको सीमाहरूको बारेमा एकजना झाँकीसंग छलफल गरें, उसले एउटा कथा भन्यो जसमा प्रारम्भिक झाँकी जुम्रताम समेतको ज्ञान कसरी देवताहरूद्धारा संक्षिप्त गराइयो वा घटाइयो भनेर भनिएको थियो।

कथा शुरू हुँदा जुम्रताम हरेक कुराको ज्ञाता हुन्छ , तर एकदिन एक व्यक्ति महादेव खोज्दै आउँछ,जो त्यसबखत हिमालयको एकान्तमा पार्वतासंग प्रणयरत हुन्छन्। जुम्रतामले सोधखोज गर्ने व्यक्तिलाई उनीहरूलाई भेट्न सकिने यथावत् स्थानको बारेमा जानकारी दिन्छ र तत्पश्चात् त्यो खोजी गर्ने व्यक्तिले महादेव पार्वतालाई उनीहरूको अत्यन्त आन्तरिक अवस्थामा फेलापारेर चकित पार्दछ। 'धिक्कार होस् !' महादेवले भने – यो हाम्रो आफ्नै गल्ती हो, हामीले यी ज्ञाताहरूलाई चाहिनेभन्दा बढी क्षमता दियौं, अब यिनीहरूलाई केही कुरा जान्ने र केही कुरा नजान्ने बनाऊँ। र त्यसपछि, उनीहरूले कति कुरा थाह पाउने भए तर सबैकुरा वा हरेक कुरा थाहा नपाउने भए। झाँकीहरूकै भनाइको आधारमा, झाँकीहरूको

असफलताको अर्को वृतान्त अनुरूप, यो कली युगमा देवताहरूसमेत भ्रष्ट र झुठा भएका छन् , त्यसैले उनीहरूका बाणीहरू पनि त्यति विश्वास गर्न सकिने हुदैनन् । दुवै वृतान्तले फेरि पनि यो सारांशलाई टेवा पुर्‍याउछ कि कोही सत्ययुगको केही समीपमा पुग्न सक्छ , त्यो समयमा फर्किन सक्छ-वास्तविक उपचार उत्पादन गर्नको निम्ति एउटा त्यस्तो समय जतिखेर देवताहरू रूष्ट भएका थिएनन् र भाषा विकृत भएको थिएन ।

वालु र जैमामा फर्केर आउँदा, उनीहरू एकआपस वीचको लगावको सन्तुलन र उनीहरूले शुरू गरेका कुरा पूरा गर्ने क्रमको असफलता- पाठको अर्को अंशमा पनि सर्छ । संगै उनीहरू माछा मार्न जान्छन् , संगै मिलेर पानीको दिशा परिवर्तन मिलाउंछन् र माछा जालमा पार्ने र माछा विषालु पार्ने गर्छन् ।

जैमा तरूनी त, बलु तन्देरी त,
हे डाली बुभ्न जान्छन्, माछी मार्न जान्छन्,
बलु तन्देरी त, जैमा तरूनी त, खोली खोल्न लाग्छ,
बलु तन्देरी त, जैमा तरूनीले, उन्यु मोडन लाग्छ, सियावली मोडन
लाग्छ, स्यावले बाँधो लायो, स्यावलै कोच्न लाग्यो,
पानी यो ढल्काएर, माटे बाँधो लायो ,
बलु तन्देरीले, जैमा तरूनीले, माटो खन्न लाग्छे, माटो बोक्न लाग्छे,
माटे बाँधो लाएर, पानी यो ढल्काई, जैमा तरूनीले, तिते चोये काटी,
बलु तन्देरीले, भोगै बुन्न लाग्छे, उल्टे भोग थाप्छ, गल लाउंदो रहन्छ,
खोली खोल्न लाग्छ, जैमा तरूनीले, सिस्ने पौवा जाकों, काठे पौवा गराई,
कुन्यालोमा बुन्छ, कुन्यालैमा बुनी, कुन्यालमा थाप्छ,
माछी मार्न लाग्छन्, माखोली खोल्न लाग्छ, जैमा तरूनीले, सिस्ने पौवा जाको,
काठे पौवा गराई,
कुन्यालोमा बुन्छ, कुन्यालैमा बुनी, कुन्यालमा थाप्छ,
माछी मार्न लाग्छन्, माछी मारिकन, देब्रै गाँठमा हाल्छन्, ।
कुन्यालोमा थापी, उल्टे भुग थापी, बाँहाले ओर्लन् लाग्छ, जल ओर्लन्
लाग्छ, खिरलो बिष हाल्छ, माछी कुण्ड जामा, वाहा कुड जामा,
महातालैमा, जैमा तरुनीले, बलु तन्देरीले, दुवाली बुचिकन,
तदा योमा मार, माछी मारी आए, ।

यी क्रियाकलापहरूमा वचनवद्ध भएपछिं यिनीहरूले स्वीकार्यरूपमा हिसांत्मक कार्यतर्फ र अझ उत्पादनमूलक कार्य जस्तो कि-माछा मार्ने, जसलाई नेपालका गण्यमान्य वर्गहरूबाट पनि पाप नलाग्ने कुरा भनि मानिन्छ, त्यस्ता कुनैपनि प्रवृतितर्फ अग्रसर हुन्छन् । पहिलोचोटि तिनीहरूले काम सकाउँछन् र आफ्ना खल्तीहरू माछाले भर्छन् । यो सफलतापछि पाठको मनोदशा असाधारण रूपमा आनन्दमयी हुन्छ । उनले फूलको एउटा गुच्छा नै जम्मा पार्छिन र त्यो उसलाई दिन्छिन्, त्यसपछि आफूलाई सवैभन्दा सुन्दर लुगाले सजाउछिन- यथार्थमा विवाहको निम्ति !

जैमा तरूनीले, मखमलेमा ति, चोलीमा लाएर, कालो गामन ओडी, सेती पछ्यौरीमा, पछ्यौरीमा बाँध्छ, रातै फरासिमा, सपको हानी हिंड्छ, रातो प्वाँलो लाइर, पिलो पोते लाएर, ढल्की ढल्की हिन्छन्, जैमा तरुनी त, बलु तन्देरी त, बलु तन्देरीले, माटे

काम्लीलाई, कुसुम पारी हिंड्छ, जैमा तरुनी त, बलु तन्देरी त, सातै डाडा हिन्छन्, नोवै गैरा हिड्छन् ।

यो चरमविन्दुमा पुगेपछि, अनायास झांकीले प्रत्यक्षरूपमा विरामी र उसको पतिलाई सम्बोधन गर्छ , जो उसको अगाडि बसिरहेका हुन्छन् ।

न्यादन खेदन जारा, न्यालै मधौरो र, बालै सिवरेनी, वालै मयुरे, यलै फाल्न लागे, र ठिक यसै विन्दुमा,

बलु तन्देरीले, नाङ्लै बुन्न लाग्यो, चाल्ने बुन्न लाग्यो, (नौवटा मा ती),
नाङ्लो पो बुन्यो - नौवटा मा ती), चाल्न पो बुन्यो, (नौवटा मा ती),
पेरूङ्गैमा बुन्यो, थाका पनि बुन्यो, बालै सिवरेनीको, वालै मयुरेको,
हावै यो बिग्रेको, तदा यो बौलाको, यलै फाल्न लागे,
नवै थाका सित, नवै लाङ्ग्या सित, नवै चाल्न सित, नवै पेरूङ्गा सित,
यलै फाल्न लागे, यलमा फल्न लागे, न्यदन खेदन जाको, न्यालै
मधौरोको, यलै फाली गए, सातै दोबाटीमा,
महागौडी जामा, गौडो कटाई फाले ।

नाङ्लो र टोकरीहरू, जुन बलुले अहिले सिध्याएको छ, तिनीहरूनै तत्कालिक उपचारात्मक विधिविधानहरूमा बनाइन्छन् । नौवटा त्यस्तो नाङ्लोको खप्टिएको समुह पाठको बैचारिकता अनुरूप यथार्थमा फरक - फरक विभिन्न घरहरूबाट मागेर ल्याइएको तथ्य बिरामीसँग एकात्मकता राख्ने एउटा सम्झनयोग्य सङ्केत हो । ती खाली टोकरी या डालीहरूमा काइँयो, बुरूष र चाल्नोहरू, जसलाई सबैभन्दा माथि राखिन्छन् , तिनीहरू बिरामीका टाउकाका वरिपरि घेरा बनाएर राखिन्छन्, बिरामीलाई श्वास फेर्नको निम्ति चाहिने स्वच्छ हावा दिएर, ! वरिपरिका ठाउँहरू खुल्ला गरेर बिरामीलाई तिनीहरूको असम्वद्धताबाट छुटकारा दिइन्छ र ती सामग्रीहरूको प्रतिनिधित्व गर्दै, जुन छिमेकी र आफन्तहरूबाट योगदान गरिएका छन्, उसलाई सामाजिक संसारसँग सङ्घठित हुनदिइन्छ । एकपल्ट फेरि, यस समारोहको सासारिक सङ्केतहरू बीचको प्रतिकूलता र अरू समारोहहरूमा अप्राकृतिक वर्तमानसंगको हस्तक्षेप वा हेरफेर पनि स्थापित गरिन्छ, किनकि यहां, नाङ्लोहरू साधारणरूपले बिरामीको टाउको वरिपरि घेरा बनाएर राखिएको हुन्छ । तर जब खगोलशास्त्रीय अवरोधहरूको उपचार गरिरहेको हुन्छ, बिरामीलाई नाङ्लो वा किस्तीमा राखेर उचालिन्छ यो अर्थलाई बल पुऱ्याउन कि बिरामीको स्वर्गतर्फ परिवहन हुदैछ । चन्द्र र सूर्यका नमुनाहरू कहिलेकाँही घरको केन्द्रीय कोठाको छानोको मुख्य दलिनमा झुण्ड्याइन्छ, विरूवाको हांगाको साथमा (कहिलेकाँही दालचिनी वा अम्बाका पातका गुच्छाहरूले पनि काम चलाइन्छ) र बिरामीलाई त्यहांसम्म उचालिन्छ । यसरी माथि उठेपछि, बिरामीले बिरूवाको हांगा टोक्नुपर्छ र उतारिएपछि पाठले झांकी र बिरामी बीचको संवादको रूप लिन्छ ।

तिमीले हरीयो घांस खायौ, ताजा पानी पियौ ?
हो, तिमीले नौ सूर्यहरू, नौ चन्द्रहरू देख्यौ ?
हो, तिमीले सातवटा ताराका बाधाहरू पार गऱ्यौ ? सातवटा अवरोध तऱ्यौ ?
हो, यदि तिमी आकाशतर्फ बढ्यौ भने , म तिमीलाई खुट्टा समातेर तान्छु ।
यदि तिमी पातालतिर झऱ्यौ भने , म तिम्रो टुपी तानेर माथि ल्याउंछु ।

जब हांगालाई छानोको दलिन वा काठमा धार्मिक विधिको निम्ति बाँधिन्छ, बिरामीले यो टोक्छ (वा स्वाद लिन्छ) र भोलिपल्ट यसलाई रोपिन्छ। यसको जीवनको अवधि वा स्वरूपले बिरामीको जीवनको प्रतिबिम्व देखाउंछ, यदि यसको जरा पलायो भने बिरामी ठीक हुन्छ, अन्यथा हुँदैन। सफलताको अर्को लेखाजोखाको गणना, अन्नले भरिएको किस्तीमा बिरामीलाई उभ्याएर गरिन्छ ,(आदर्श रूपमा, यसको नाप नौ ले गरिन्छ) प्रायः तिनीहरू मकैका दानाहरू हुन्छन् र जसमध्ये केही बिरामीले उसको खुट्टाले वा औलांहरूले समात्छ। बिरामी पुनः उही अवस्थामा आएपछि झांक्रीले बिरामीका खुट्टाका औंलाहरूले समातेको आधारमा मकैका दानाहरूको गणना गर्छ र कुन अनुपातमा विधिले सफलता पाएको छ भन्ने कुराको निधो गर्छ। त्यतिखेर त्यस्तो अनुमानित सङ्केतहरूले अधीर वा आशंङ्कित बिरामीहरूलाई आश्वासन प्रदान गर्छ, तिनीहरू यद्यपि अति गंभीरतापूर्वक वा आवेशमा लिइएका हुदैनन्, र यदि नराम्रै निष्कर्ष निस्केकै खण्डमा पनि ती सङ्केतहरू धेरै जसो यत्तिकै दोहोर्‍याइरहिन्छन तवसम्म, जवसम्म केही उत्साहजनक नतिजा प्राप्त हुँदैन। मैले अवलोकन गरेको एउटा यस्तै विधिविधानमा ती दानाका सङ्ख्याहरू धेरैपटक गणना गरिए, यहाँसम्म कि गुन्द्रिका वरिपरि छरिएका दानाहरू समेत पनि जोडिएर गनिए। तर यहाँ महत्वपूर्ण कुरा सीमाको औचित्य वा अर्थ हो। बिरामी क्रियाशील रूपमा बाँधिएर यस संसारमा शेष रहेको हुन्छ, माथि स्वर्ग र तल नर्क दुवै मार्गका रूपमा बन्द गरिएका हुन्छन्। अन्ततः बिरामीका निम्ति खुला स्वस्थ, पारिवारिक र साधारण आधिपत्यभित्रका संसारका भागहरू अनिष्टदायी प्रभावहरूबाट सुस्पष्टरूपले हटाइन्छन्। यो पनि यलको विधिविधान समाप्ति भागको एउटा प्रयोजन हो। फूलहरू र कपडाका टुक्राहरू (ती, जुन, जैमाले उठाएर बुनेकी थिईन्, रोगीका आफन्त र परिवारहरूले जम्मा गरेकोलाई पनि त्यही मानेर प्रस्तुत गरिन्छ) लाई नारी र पुरूष प्रतिमाको रूपमा मिलाएर नाङ्लो, टोकरी या डालोमा राखिन्छ र दोबाटोमा फालिन्छ।

जैमा तरूनीले, रङ्गीत बिरङ्गीतको, फूल यो टिपेर, रङ्गीत बिरङ्गीतको,
मा कपडामाथि, पुल्टा यो बनाएर, नवै नाङ्ला हाल्यो, नवै चाल्ना
हाल्यो, नवै डोकी हाल्यो, यल फाल्न लाग्यो,
सातै दोबाटोमा, यल फाल्न लागे, यल फाल्न लागे,
यल दिदै, यल, यल बहिनै यल, ढिक्कै उब्री यल, ढिक्कै मुनि फाल,
जैमा तरूनीले, न्यादन खेदन जाको, न्यालै मधौरोको,
यलै फाली गए, सातै दोबाटीमा।

हरेक विधिविधानको अन्त्यतिर झांक्रीले अनिवार्यरूपमा दोबाटो घुमेर आउँछ, एउटा क्रिया जसलाई 'धुवां जान्ने' भनिन्छ। दोबाटोहरू झांक्री, बोक्सीहरू, मृत आत्माहरू र विभिन्नथरीका भुत प्रेतहरूद्धारा मनपराइएको भेट्ने ठाउँ हो, र त्यही ठाउँमा नै झांक्रीले ज्यादा जसो यस्ता शक्तिहरूसंग सम्झौता कायम गर्दछ। कतिको निर्भीकतासंग यो क्रिया प्रस्तुति गरिएको छ भन्ने कुरा नै झांक्री कतिको सिपालु छ भनी मुल्याङ्कन गर्ने प्रमुख मापदण्ड हो। तिनीहरू, जो औंसीका रातहरूमा जति टाढाका दोबाटाहरूमा जानसक्छन् र त्यहाँ लामो समयसम्म बस्न सक्छन, तिनीहरू अरू काँतर प्रतिपक्षीहरू भन्दा बढी सबल वा सक्षम रहेको कुरा निर्णय हुन्छ। यल फाल्नको निम्ति कुनैपनि सम्झौतावार्ताहरूको आवश्यकता पर्दैन, तरपनि यसले विशिष्टरूपमा पारिवारिक संसारको वर्णन गर्दछ भन्ने एउटा अर्को पुष्टि दिन्छ। यस प्रकृयाको निम्ति सामान्य रूपले किस्तीहरू खालि पारिन्छन्, र झांक्री फर्कन्छ। तर फुलका प्रतिमाहरूसंगै फालिने कुरा मन्दता हो, त्यो जैमा र बलुको मात्र हैन

कि तर स्पष्टरूपमा जवान पति र जवान पत्निको मन्दता हो, जसलाई झांकी अहिले उपचार गरिरहेको छ ।

न्यादन खेदन जाको, न्यालै मधौरो त, रङ्गरङ्ग चङ्गचङग भयो,
धडौलाउने छैन, बौलाउने छैन, हावा सप्री गयो ।

अब रोगीको संगसंगै पाठको रूपान्तरण पूरा हुन्छ । अर्थगत स्वेच्छाचारिताको प्रारम्भिक स्वरूप मन्दतासंगै वास्तविकतामाथि स्थापित गरेर देखाइनाले बिलाउंछ । पाठले स्पष्टरूपमा झांकी र उसको बिरामीसंगको स्थितिको सामनामा विजय प्राप्त गर्ने उद्देश्य प्रकट गर्दछ। यसको संलग्नता हुने उपचारको सहयोगी हुनुभन्दा, पाठले - यो स्वयं नै उपचार हो भन्ने चिनारी प्रकट गर्दछ । यसबाट रोगीको तन्द्रा भंग हुन्छ, तिनीहरूको नैतिक पक्षाघात - जैमा र वलुको झैं, हट्छ वा फालिन्छ ! अरू पाठहरूमा भुतप्रेतको स्वामित्व वा आधिपत्यलाई झारफुंकले ठीक पारिन्छ, हराएको शुद्धिको खोजी गरिन्छ र निको पारिन्छ । बोक्सीहरूलाई राजीखुशी तुल्याइन्छ र बशमा राखिन्छ । मन्दता फाल्ने उपचारप्रणालीमा रोगीहरूले गर्ने काममा पूर्णता ल्याउन नसक्ने असवलतालाई ती कुराहरू पूर्ण गराएर उपचार गरिन्छ । उपचारले त्यतिवेला नृजातिप्रकियाको त्यो ज्ञानको विजय प्राप्त गर्छ कि "सामान्य" हुनको लागि अथक प्रयासको आवश्यकता पर्दछ, सामान्य हुनको लागि हरेकले सामान्य बन्ने कार्य गर्नुपर्दछ ।

आभार

पाठको एउटा बाह्रसय शब्द लामो विवरण, जसमा यो लेख आधारित छ, यो पश्चिमी बाग्लुङ्ग जिल्लाको 'बुझि' उपत्यकाको बोवाङ् गाउँमा बस्ने स्वर्गीय झांकी मान्देऊ कुमांईद्वारा अवकाश प्राप्त प्राध्यापक जोन टि. हिच्चकलाई सन् १९६७ मा उपलब्ध (थप जानकारीको निम्ति,- हिच्चक १९७४ र १९७६) गराइएको हो र उनैका दयालु स्वीकृतिबाट प्रयोग गरिएको हो । दोस्रो, लामो विवरण मलाई स्न २००० को जेनेवरी महिनामा वुजी उपत्यकाकै हरिवन कामीबाट प्राप्त भएको हो । अनुवादमा सल्लाह र प्रतिलिपि निकाल्नमा सहयोगको निम्ति म जाजरकोटका योगेश्वर कार्की, र बाग्लुङ्गका केशवप्रसाद पौडेल, रूकुमका दलजीत घर्तीमगर र पाटनका मोहनगोपाल न्याच्छों सबैलाई धन्यवाद ज्ञापन गर्न चाहन्छु, जसले मलाई यी पाठहरूको ज्ञानमा ठुलो योगदान दिएका छन् । बाँकी, गल्तीहरू र गलत अर्थहरूको लागि निसंदेह नै म स्वयं जवाफदेही हुनेछु ।

म नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानका भूतपूर्व उपकुलपति श्री मदनमणी दीक्षितज्यू प्रति पनि कृतज्ञता ज्ञापन गर्न चाहन्छु, - यी पाठहरूमा मैले गरेका कामहरूप्रति वहांको अनवरत् सहायता र प्रोत्साहनको निम्ति र साथै प्रज्ञाप्रतिष्ठानका वर्तमान उपकुलपति श्री मोहन कोइरालाज्यूलाई मेरो वर्तमान शोध परियोजनाको अनुमोदन गर्नुभएकोमा आभार प्रकट गर्न चाहन्छु ।

अनुवादिका: शिलु घिमिरे

सान्दर्भिक पुस्तकहरू

Hitchcock, John T. 1947. A Shamn's song and implications for Himalayan Research. In von F-Haimendorf.

Cristof (ed.), Contributions to the Anthropology of Nepal.London: Warminster 150-58.

1976. Aspect of Bhujel Shananism. In Hitchcock, John .T. and Rex L. Jones (eds..) Spirit Possession in the Nepal Himalayas. New Delhi: Vikas, 165-196.

Maskarinec, Gregory G.

बेउली माग्ने धुन: नौमतीबाजाको विशिष्ट राग

- रामशरण दर्नाल

नेपाली जीवनका अनेकौं संस्कारहरूमध्ये विवाह संस्कारलाई ठूलो महत्त्व दिइएको छ कारण यस संस्कारमा नवविवाहित जोडिले नयाँ जीवन प्रारम्भ गर्दछन्। जीवनभर साथ रहने र सुखमय जीवन व्यतित गर्ने प्रण अग्नि साक्षी राखी गर्दछन्। हुन पनि नर र नारीको जीवन एक अर्का विना पूर्ण मान्न गाहारो पर्दछ। दार्शनिकहरूले पुरुष र प्रकृतिको संयुक्त रूपलाई शिव-शक्तिको एकात्मरूप "अर्धनारीश्वर मानेका छन्। स्वयं सृष्टिकर्ता महेश्वर शक्तिविना पूर्ण हुन सक्दैन। यसै गरी पुरुषविना शक्ति मात्र पनि पूर्ण मानिंदैन। यसैले सृष्टिको क्रम अघि बढाउनमा शिव-शक्ति या प्रकृति-पुरुष दुवैको पूर्ण सहयोग अपेक्षित मानिन्छ। "अर्धनारीश्वर" को कल्पना यसको ज्वलन्त उदाहरण हुन्।

नेपाली संस्कार चक्रअनुसार मानवले यस धरतीमा पदार्पण गरेदेखि नै उसका संस्कारहरू प्रारम्भ भएको मानिन्छ। हिन्दुधर्ममा गर्भधारणदेखि नै संस्कार शुरू हुन्छ। शास्त्रमा तिनका विविध विधान छन्। नव जातकको संस्कार जन्म भएको छैटौं (षष्ठी) देखिनै प्रारम्भ भएको देखिन्छ। कतैकतै छैंठी देखिनै बाजा बज्न थाल्छन्। भने धेरै संस्कारमा न्वारन (नामाकरण) देखि समारोहहरू आयोजन हुन थाल्छन्। अन्नप्रसान (भात खुवाई) समारोह त बाजागाजासहित धुमधामसित आयोजन गरिन्छ। यस समारोहमा मङ्गलधुनका साथ देवदर्शन गर्न मन्दिर जाँदा फर्कदा नौमती बाजा लगायत ब्याण्ड बाजा पनि घन्कने गर्दछन्। पञ्चै बाजामा पाँच किसिमका एकसरो बाजा, सहने,ढोलकी, झ्याली, दमाहा र ट्याम्को रहन्छ भने नौमती बाजामा सहने-२, दमाहा-२, नरसिगा, कर्णाल, ढोलकी, झ्याली र ट्याम्को रहन्छ। ब्याण्डबाजामा स्याक्सफोन ल्कारिनेट, ट्रम्पेट, इफोनियम- २ बारिटोन-२ सोसाफोन-२, ढोल, तम्मर र झ्याली रहन्छ। तीर्थाटन (नजिकका प्रमुख देवता) लाई दर्शन गराउन बालकलाई त्यहाँ लाने गरिन्छ। यस अवसरमा जुलुसका साथ ख्याली, झ्याउरे र मार्चिङ्गधुनहरू बज्ने गर्दछन् भने मन्दिर पुगेपछि देवताका सम्मानमा बढाईस्वरूप नौमतीबाजा बज्छन्। त्यसपछि मङ्गलधुन आदि बजाइन्छ। घर फर्कंदा अघिकै किसिमका धुनहरू बज्छन्। अन्न प्रासन पछि किशोरावस्थामा प्रवेश गर्न लागेको पुत्रको यज्ञपवित (व्रतबन्ध) समारोह आयोजन गरिन्छ। व्रतबन्धमा पनि पञ्चैबाजा, नौमतीबाजा वा ब्याण्डबाजा बजाइन्छ। यस अवसरमा मङ्गलधुन लगायत अनेकौं धुन बज्ने गर्छ। काठमाडौं उपत्यकामा आयोजना गरिने व्रतबन्धमा कुशलेको पञ्चबाजालाई प्राथमिकता दिइ

ब्याण्डबाजासमेत संलग्न रहन्छन् । यस अवसरमा पनि मङ्गलधुनसमेत अनेकौं बाध धुनहरू बज्ने गर्छन् ।

नेपाली संस्कार चक्रमा जीवनको सबभन्दा महत्त्वपूर्ण संस्कार "विवाह" संस्कार हो । आजकल एकै दिनमा विवाह सम्पन्न गरिए तापनि पहिले यातायातको कठिनाइले गर्दा पहिलो दिन जन्ती जाँदा कहिले काहीँ बढी दिन पनि लाग्न सक्थ्यो । त्यतिबेला जन्ती जानु भनेको एक प्रकारले विदेश यात्रा गर्नु जत्तिकै कठिन थियो । त्यस युगलाई विचार गर्दा आजकल ज्यादै सरल र सहज रूपमा विवाह संस्कार सम्पन्न गरिन्छ । अपवादका रूपमा कहिले काँही दाइजो प्रथाको कुसंस्कारले समाज आहत भएको समाचर सुन्न नपाइने होइन । शान्तिप्रिय नेपाली समाजलाई त्यस्ता वाहिरी कुप्रभावबाट बचाउन र सजग बनाउनु आजको आवश्यकता हुन गएको छ। सम्बद्ध दुवै परिवारमा परस्पर विश्वासको वातावरण कायम राख्न पनि त्यत्ति कै आवश्यकता भएको छ। आजको युगमा जातीय विवाह मात्र होइन अन्तरजातीय र अन्तरदेशीय विवाहलाई पनि परस्परको विश्वास र भरोसासाथ सम्पन्न गराउन सकेमा सुनमा सुगन्ध हुने थियो । विवाह जुन पद्धतिबाट सम्पन्न भए पनि मुख्य कुरा त जीवनभर साथ विताउने जीवन साथी प्रतिको दृष्टिकोण एक अर्का प्रति आस्था र निष्ठा राख्ने, एक-अर्कालाई राम्ररी बुझ्ने र सम्झने, व्यवहारमा समानता अपनाउने जस्ता कुराहरू सफल जीवनका द्योतक हुन सक्छन् । आडम्वरयुक्त विवाह समारोह गरेर ऋणमा डुब्नु भन्दा आफ्नो औकातलाई विचर गरी सोहीबमोजिम विवाह व्यवहार गर्दा विवाहपछिको भावी जीवन सुखमय हुन सक्ला । नेपाली संस्कारमा अनेक थरिका विवाह संस्कारहरू प्रचलित छन् । ती सबको चर्चा संक्षेपमा मात्र गर्ने हो भने पनि एउटा गतिलो ग्रन्थ तयार हुन सक्छ । समाजशास्त्रका धेरै विद्वान्हरूले आफ्ना लेखहरूद्वारा ती विपयमा प्रकाश पारीसकेका छन् । यहाँ म नेपाली संस्कारमा प्रचलित हिन्दुहरूमा चलेका "विवाह संस्कार" गाइने गीत बजाइने बाजा र तिनका धुनहरूबारे चर्चा गर्ने जमर्को गर्दैछु ।

समान्यतः शुभ-विवाहको प्रारम्भ केटी छिन्ने कुराको निर्णय दुवै पक्षलाई स्वीकार भएपछि नै हुन्छ । आजकल केटी छिन्ने अथवा टीकोटालो गरी कुरा पक्का गर्दा नै एउटा सानोतिनो समारोहको रूप लिएको थाहा हुन्छ । उक्त समारोहमा बाजा-गाजा नभए पनि सङ्गीतको मधुर धुन भने वातावरण लहराइरहेको हुन्छ । रेकर्ड गरिएका ती धुन र गीत जुन सुकै पनि हुन सक्छन् । यस दिनपछि विवाहको साइतजुराई लगनको तिथि मिति र समय निश्चित गरिन्छ । लगन निश्चित गरेपछि त्यसै अनुसार जन्ती जाने समय निर्धारण गरी निमन्त्रणा पठाइन्छ ।

शुभ विवाहको अघिल्लो दिन वा जन्ती जाने अघिल्लो दिन पूर्वाङ्गका विधि सम्मन्न गरिन्छ । पूर्वाङ्गमा बिहानैको साइतमा लुगाछेक्ने कार्य सम्पन्न गरिन्छ । लुगा छेक्ने साइतमा पञ्चैबाजाले मङ्गलधुन बजाउँछन् । मङ्गलिनीहरू सगुन फाग या मङ्गलगीत गाउन थाल्छन् । सुदूर पश्चिमाञ्चल र मध्य पश्चिमाञ्चलहरूमा शुभ विवाहको पूर्वाङ्गदेखि कै विधिमा महिलाहरूले विविध प्रकारका साइतका सगुन फाग र धुमारी गाउने परम्परा छ । कसार (गणेश) बटार्दादेखि लिएर जग्गे (यज्ञ) निर्माण गर्दा पनि त्यहाँ विभिन्न देवी-देवताका फाग र धुमारी गाउने चलन छ । एकप्रकारले त्यहाँ विवाह संस्कारका सवै विधि गीतै गीतमा सम्पन्न हुने गरेका छन् । देवकान्त पन्तले त्यस्तै एउटा सगुनको उल्लेख गरेका छन् -

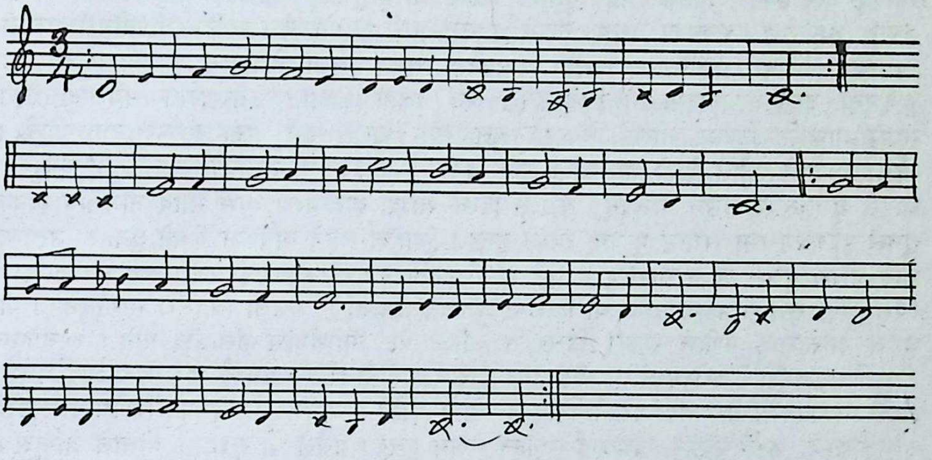
सगुन दिय सराइनीका बोल
जयो मंगल गाउन्ती

शुभ लच्छिन वोलन्ती............(.पृष्ठ. १८)

लेखकले यस्ता संस्कारगीतहरूलाई लोक मन्त्र भनेका छन् ।

शुभ-विवाहमा जन्ती जाने दिन महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । त्यसदिन निर्धारित समयमा बाजा-गाजा डोली, ताम्दान, भार कलश आदि सबै तयार भएपछि दुलहाकी आमाले टीको लगाई दही खुवाएपछि सबैले रातोटीका लगाएर जन्ती जाने तरखर गर्छन् । यतिबेला नौमतीबाजा र ब्याण्डवाजा मङ्गधुन् बजाइरहेका हुन्छन् ।

मध्य लयमा   मङ्गल धुन   स्वरलिपिकार : भगतसिंह बागदास



आजकल शहरहरूमा डोली ताम्दानको चलन देखिंदैन । मोटरकार या बग्गीमा चढाएर जन्ती जाने गरिन्छ । गाउँ-घरमा आज पनि डोली र ताम्दानको चलन छ । पहिले जन्तीका साथ कल्स्यौली (कलशिनी) र मुड्यौली र मङ्गलिनी पनि साथै जाने चलन थियो । तर, आजकल यो चलन हराउदै गएको छ ।

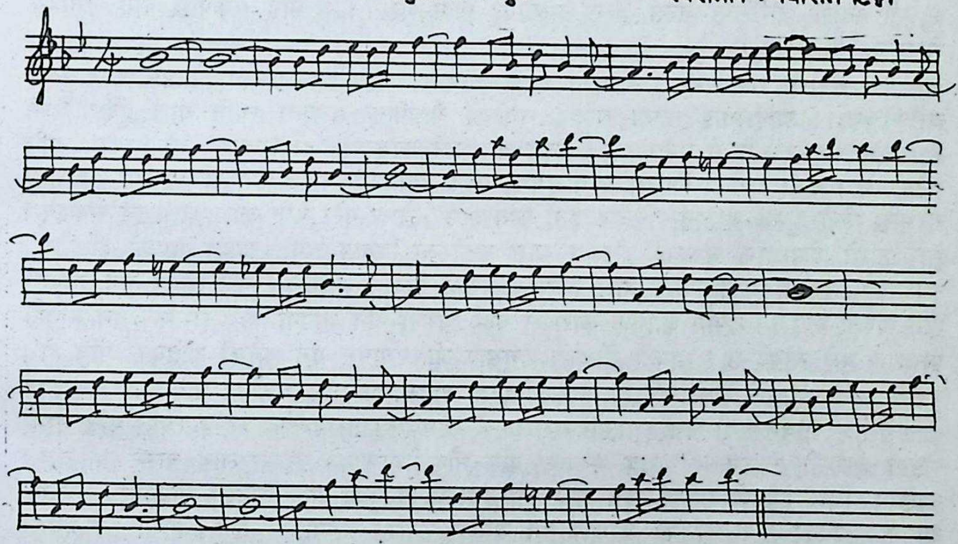
विवाहघरबाट प्रस्थान गरेपछि नौमतीबाजा र ब्याण्डबाजाहरूले राम्राराम्रा लोकप्रिय धुनहरू बजाउन थाल्छन् । जन्तीहरूमा एकप्रकारको रमाइलो वातावरण छाएको अनुभव हुन्छ । नौमतीबाजाले ख्याली र भ्याउरे अनि लोकधुनहरू घन्काइ रहेका हुन्छन् भने ब्याण्डबाजाले आधुनिक नेपाली गीतहरू बजाएर रमाइलो वातावरण बनाइ रहेका हुन्छन् । आजकल ब्याण्डहरूमा हिन्दी फिल्मी गीत र पप् सङ्गीतहरू पनि जन्तीको अनुरोधमा प्रशस्त बज्ने गरेका छन् जन्तीको आग्रहमा त्यस्ता धुनहरू विवाहका बेला बज्नु नेपाली संस्कृतिका लागि एक प्रकारको ध्वनि प्रदूषण फैलाउनु जस्तै मान्न सकिन्छ । हाम्रो श्रोताहरूमा आफ्नो सङ्गीत संस्कृतिप्रति स्नेह र माया नहुनु दुःख कै कुरा हुन जान्छ । एउटा शुभ-संस्कार पूरा गर्न हिंडेका जन्ती श्रोताले कमसेकम त्यसबेलाको सामयिकतालाई त निर्वाह गरिदनु पर्छ । यसरी दुलहीको घरमा नपुगुन्जेल नौमतीबाजा र ब्याण्डबाजाहरूले एउटा रमाइलो साङ्गीतिक

वातावरण सिर्जना गर्दै दर्शकहरूलाई समेत मुग्ध पारिरहेका हुन्छन्। दुलहीको घरमा जन्ती पुगेपछि दुवै वाद्यवादन समूहले अन्य धुनहरू वजाउन छाडेर मङ्गलधुन वजाउन थाल्छन्। मङ्गलधुन वा यस्तै धुनहरू वरणी र कन्यादान गरून्जेल वजी रहन्छ । त्यसपछि जग्गे र (यज्ञ) मा गरिने विधि विधानमा पनि वेला वेलामा वाजा वजाउन आग्रह गरिएको थाहा हुन्छ। गाउँतिर आजपनि जन्तीवाखो खाने चलन हुँदो हो, कारण दुईदिने विवाहमा जन्तीहरूलाई भोलिपल्टको खानपिनको व्यवस्था गरिनु आवश्यक हुन्छ नै यस्तो व्यवस्था कहिलेकाँही दुलहीपट्टीवाट भए पनि धेरै जसो जन्तीले आफैले खसी-वोका, भाडा-कुँडा, आदि खाद्यान्य सामग्री वोकेर लग्नु पर्थ्यो। जन्तीवाखोमा दुलाहालाई लिएर नौमतीवाजा विभिन्न लोकधुनहरू बजाउँदै अघिलाग्छ। दुलाहा पछाडि जन्ती हुन्छन्। बारीको पाटामा जन्ती-वाखो तयार नहुन्जेल वाजाका साथ नाच्ने गाउने गरी मनोरञ्जन गरिन्छ। नौमतीबाजाले त्यतिवेला विभिन्न किसिमका ख्याली भ्याउरे र चुड्का बजाउने गर्छन्। जन्ती-वाखो पछि सवैजना दुलहीका घरमा भेला हुन्छन्। अव दुलही अन्माउने तरखरमा सबै जुट्छन्। नौमतीवाजाले विशेष बोली निकाल्दै दुलहीलाई खुशी पार्ने धुनहरू बजाउन थाल्छ। नौमतीवाजाले पहिले छिटो चालको धुनहरू वजाउदै पछि लामो तालको उराठलाग्दो र दिक्क लाग्दो धुनहरू वजाउन थाल्छन्। यसै त दिक्क लाग्दो वातावरण त्यस माथि नौमतीवाजाका धुनले पनि त्यसमा सघाउ पुऱ्याइ रहेको हुन्छ। हुँदाहुँदा सहने वादकले यस्तो धुनहरू उत्पन्न गर्छ जसले दुलहीका आमा-बवु त कुरै छोडौं श्रोता र दर्शकहरूलाई समेत रूवाउन थाल्छ। त्यस अवसरमा मात्र बजाइने त्यो विशिष्ट धुनको नाम हो। "वेउली (वेहुली) माग्नेधुन" । यो धुनले श्रोतालाई कहिले रूवाई दिन्छ त कहिले पेट मिचिमिचि हँसाउँछ पनि। श्रोताहरू नौमती बाजाका धुनले एकातिर रोइरहेका हुन्छन् भने अर्कोतिर अनेकौं हाउ-भाउ गर्दै नाचेर उफ्रेर कराएर पैसा भार्दै गरेको देखेर दङ्ग पनि पर्छन्। आफ्नो वाद्यधुनको विशेषताले गर्दा नौमतीबाजा जस्तै कठोर हृदयलाई पगाल्न सक्षम हुन्छ। यसैले यो खुशीमा श्रोताले आफूसँग भएको पैसा खल्ती रित्याएर रिन बेर मान्दैनन्। ढुङ्गाजस्तो हृदय भएको मान्छेको मन पगाल्न सक्ने सहनेवादकको वादनकलाई जति प्रसंशा गरेपनि कमै हुन्छ।

नेपाली सङ्गीतको पञ्चैबाजा र नौमतीबाजा एकसेएक कुसल सहनेवादकहरू रहेका थिए। ती मध्ये धेरै सहनेवादक आज हामी बीच रहेका छैनन्। त्यस्ता सहनेवादकहरूमा काभ्रेका सेते (छडिंगाल), मच्छेगाउँका मनीराम आदिको नाम सम्भन सकिन्छ। पछिल्ला पुस्ताका सहनेवादकहरू पनि देखा परेका छन्। तिनले बेउली माग्ने धुन र अन्य परम्परागत धुनहरू आफ्ना बाबु-बाजे समेतबाट सिक्दै आएका छन्। पञ्चैवाजा र नौमतीबाजामा मुख्यतः सहने (स्वरबाजा) ढोलकी (तालबाजा) ले नेतृत्व गरेका हुन्छन्। यी दुवै बाद्य समूहमा नाइके जुनसुकै वादक पनि हुन सक्छ। सहनेले स्वरबाजाको प्रतिनिधित्व गरेको हुन्छ भने ढोलकीले तालबाजाहरूको सहनेको सहायक स्वरबाद्य अर्को सहनेवादक हुन्छ। जसले धुनको मुख्यस्वर 'सा' लाई निरन्तरता प्रदान गरिरहेको हुन्छ। मुख्य सहने वादकले धुनहरू घन्काई रहेको हुन्छ। ढोलकीलाई साथदिने सहायक तालबाजाहरू भ्याली, दमाहा, ट्याम्को हो। नौमती बाद्य समूहमा सबै वादक अनुभवी र कुसल छन् भने तिनले श्रोतामा निकै राम्रो प्रभाव पार्न सक्छन्। श्रोताहरूलाई खुशी पारेर बक्सीस भार्न पनि सक्छन्। ब्याण्डबाजामा स्वरवादनको रूपमा मुख्यतः ल्कीरिनेट, स्याक्सफोन र ट्रम्पेट्ले भूमिका खेलेका हुन्छन्। इफोनियम, बारीटोन, सोसाफोन वा बेसले स्वरवादकको सहायकका रूपमा बजाई रहेका हुन्छन्। उनीहरूको मुख्य काम धुनलाई छोप्नु हो। ढोल, तम्मर र भ्यालीले तालवादकको

भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन्। ब्याण्डबाजा महँगो भए तापनि यसको पोशाक र अन्य तडक भडकले गर्दा गाउँ घरमा समेत यही बाजा राख्न थालिएको छ। बेलायती बाजाको चमक दमकले कतै नेपाली परम्परागत बाद्य समूहहरू ओझेलमा नपरून् भन्ने तर्फ सङ्गीतप्रेमीहरूको पनि ध्यान आकृष्ट हुनु पर्ने बेला आइसकेको छ। नेपाली पञ्चैबाजाको सन्दर्भमा विचार गर्दा वेलायतकी सङ्गीतशास्त्री डा. क्यारोल टिङ्गीले नेपालको दुर्गम क्षेत्रहरूमा पुगेर बडो परिश्रमसाथ सङ्कलन गरेको "वेउली माग्ने धुन" बारे चर्चा गर्नु समीचीन लाग्दछ। डा. क्यारोलले गोर्खा, धादिङ्ग, भोजपुर, जुम्ला आदि ठाउँमा पुगी त्यहाँ प्रचलित "वेउली माग्ने धुन" हरू सङ्कलन गरेकी छन्। पञ्चैबाजा र नौमतीबाजा समूहले बजाएका ती वेउली माग्ने धुन ज्यादै सुरिलो र सम्वेदनशील लाग्दछ। यसै गरी उनले 'वेउली ख्याली' भन्ने धुनको पनि उल्लेख गरेकी छिन्। पूर्वाञ्चलको भोजपुरमा एकचाले र दुईचाले धुनमा "वेउली माग्ने धुन" बजाइँदै रहेछ। यसरी जुम्लादेखि भोजपुरसम्म नौमतीबाजामा विभिन्न किसिमका 'वेउली माग्ने धुन' प्रचलित छन्। यसप्रकारका धुनले आफ्नै किसिमको मौलिकता र विशेषता अँगालेका छन्। उदाहरणका लागि यहाँ केही 'वेउली माग्ने धुन' को स्वरलिपि प्रस्तुत गरिएको छ।

वेहुली माग्ने धुन **स्वरलिपि : क्यारोल टिङ्गी**



"बेउली माग्ने धुन" नेपाली सङ्गीतको एउटा विशिष्ट धुन (राग) भन्न सकिन्छ। यो धुनको शास्त्रीय पक्षमा अनुसन्धान भएको छैन। अन्वेषण गरिएमा यो कुनै न कुनै रागसँग अवश्य नै सम्बन्धित हुन सक्नेछ। यति भएपछि मात्र यसको वैशिष्ट्यतामा अझ बढी प्रमाणिकता थपिन जानेछ। अनि मात्र सम्बन्धित रागसँग यसको विश्लेषण, ध्वनि प्रक्रिया र स्वर प्रक्रिया बारे राम्ररी प्रकाश पार्न सकिनेछ। मानवमनलाई भावुक बनाई विलौना गर्न लगाउने 'बेउली माग्ने धुन' को सम्बद्ध वातावरण सित मात्र सम्बन्धित रहेको हो त ? के त्यस्तो वातावरण र स्थितिविना यसको अस्तित्त्व सम्भव छैन त ? यी सब कुराका लागि पनि यो विशिष्ट धुनबारे अन्वेषण र विश्लेषण हुनु जरूरी भइसकेको छ। जहाँ नेपाली समाज र संस्कार छ। जहाँ नेपाली सङ्गीत र संस्कृति जीवित छ त्यहाँ "बेउली माग्ने धुन" ले नेपाली मनमा अवश्य नै स्थान बनाएको छ।

अब बेउली अन्माउने वेलाको बेउलीघरको वातावरणबारे पनि सानो चर्चा गरौं। करिब २०/२२ वर्षसम्म घरमा खेली, हुर्की बढेकी छोरीको विवाह गरी विदा गर्नु पर्दा जस्तै ढुङ्गाको मुटु भएको आमा बाबुको आँखामा आँसु देखिन्छ। छोरीको भविष्य प्रति चिन्तित आमा-बाबुलाई चिन्ता र पीर लाग्नु अस्वाभाविक भएन। छोरीलाई विदाई गर्ने वेलामा आफ्नो परिवारसमेत आफन्तहरूलाई ननिको लाग्नु स्वभाविकै भयो। त्यस्तो रोदनमय वातावरणमा झन् नौमतीबाजाको सहनेको बिलौनाले त झन् सबैको मन विरक्त पार्नु स्वाभाविकै भयो। सहनेको स्वरसँगै दुलहीको सुँक्क, सुँक्क रोदन, आमा बावुको आँखामा अश्रुधार बगेको देखेर सबैका आखाँ डब्डबाउनु आँसु बग्नु स्वभाविकै हो। मुटु माथि ढुङ्गा राखेसरी बाबु-आमाले आफ्नी प्यारी छोरीलाई बल्ल तल्ल अन्माएर विदा गर्छन्। अन्माइ सकेपछि पनि उनीहरू रोइरहेका देखिन्छन्।

नेपाली समाजमा पञ्चैबाजा र नौमतीबाजा "बैवाहिक सम्बन्धको प्रमाणपत्र सरह बनेको छ। झ्याईंझ्याईं बाजा बजाई नगरेको बैवाहिक सम्बन्ध त्यति दीर्घ हुँदैन भन्ने समाजमा किम्बदन्ती नै बनेको छ। हुनत आजकल कानुनले "दर्ताविवाह" को व्यवस्था पनि गरेको छ। केटी र केटा जिल्ला कार्यालयमा गएर आपसमा विवाह गरी रजिष्टर्डमा सहीछाप गरेपछि केही शुल्क बुझाई "विवाह दर्ता प्रमाणपत्र" प्राप्त गरेर पनि काम चलाउन सक्छन्। तर, हाम्रो समाजिक संस्कार अनुरूप त्यस प्रकारको विवाह त्यति ग्राह्य भएको देखिंदैन। सम्भवतः नेपाली मानसिकता हाल त्यस प्रकारको विवाह आयोजन गर्न तयार भई सकेको छैन जस्तो लाग्छ। तैपनि आर्थिक कारणले गर्दा त्यसरी पनि आफ्नो कार्य सम्पन्न गर्न सकिने प्रावधन भने रहेको छ। आफ्नो औकात अनुसार जीवनयापन गर्नु सबैको अधिकार पनि हो। पुरानै मानसिकताले काम गर्ने हो भने मन्दिरमा शङ्ख वा घण्ट बजाएर पनि एक अर्कालाई वरणगर्न र जीवनसाथी बनाउन सकिन्छ। सके नौमतीबाजा, पञ्चैबाजा, र त्यति पनि नभए एउटा झ्याली र ट्याम्को मात्र बजाएर पनि नौमतीबाजाको परम्परालाई थाम्न सकिन्छ। आडम्बरपूर्वक हजारौं रूपैयाँ खर्च गरी ब्याण्डबाजा राख्नुको सट्टा नेपाली बाजाहरू बजाएरै आफ्नो संस्कार र संस्कृतिको संरक्षण गर्न सकिने कुरामा दुईमत नहोला। हाम्रो संस्कृतिमा हाम्रै संस्कारहरू प्रतिविम्वित भएमा नयाँ पुस्ताहरूले पनि त्यसको अनुसरण गर्न सक्ने थिए। नेपाली सङ्गीत सस्कृतिको संरक्षण र सम्वर्द्धन एवं नेपाली ठूला प्रतिभाहरूले पनि प्रेरणा र प्रोत्साहन पाउने उपाय सिद्ध हुने थियो। विवाहका अवसरमा बजाइने बेउली माग्ने धुन बाहेक दुलहाको घरमा रतेली खेल्ने चलन पनि अब बुट्टा कम हुँदै जान थालेको छ। दुलहाको घरमा महिलाहरू भेला भइ 'रतेली' मनाउँछन्। रतेलीमा मादल वा डम्फुको

तालमा गीतहरू गाउँदै नाचिन्छ नमुनाका काली भक्त पन्तद्वारा सङ्कलित रतेलीको एउटा गीत यहाँ उद्धृत गरिन्छ -

जम्मै जोर्ने यसैले, जम्मै गर्ने यसैले ।
लेखो न टेको यसैको मेरी रूपासे ॥
हाम्रो सांस्कृतिक इतिहास
दुलाहाकी आमालाई खोजी खोजी ले
जोगी खोजी खोज़ी ले
ऐ. (पृ २००)

जुन उत्साह र उमङ्गसाथ घरबाट जन्ती जान्छन् त्यो भन्दा बढी उत्साह र उमङ्गकासाथ जन्तीहरू दुलहीसाथ लिएर फर्कन्छन्। फर्कदा बाटामा त्यही जोश र उमङ्गकासाथ वाजा गाजा बज्ने गर्छन्। कहीकहीं त जन्तीहरू नाच्दै र गाउँदै पनि फर्कन्छन्। दुलहाको घर आइ पुगेपछि दिदी बहिनीहरूले आरती गरी बाटो छेक्दा नौमतीबाजा र ब्याण्डवाजाहरूले स्तुति वा मङ्गलधुन बजाउँन थाल्छन्। यसरी विवाह घर भित्र पाथी चुल्ठो नसकियुन्जेल बाजाहरू बजी रहन्छन्। बाजाहरू बज्न छाडेपछि शुभ-विवाह समापन भएको बोध हुन्छ। तर भोलिपल्टको उत्तराङ्गका विधिहरू भने बाँकी नै रहेका हुन्छन्। उत्तराङ्गको समापन विधिमा बाजाबजेको सुनिंदैन। अपवादको रूपमा कसैले त्यस दिन पनि बाजा राख्नु बेग्लै कुरा हो।

यसरी नेपाली संस्कारमा विवाहको पूर्वाङ्गदेखि उत्तराङ्गसम्म नौमतीबाजा या ब्याण्डबाजा बजी रहेका हुन्छन्। नेपाली बाद्य सङ्गीतको अटुट सम्बन्ध र अभिन्न अङ्गका रूपमा रहेको नेपाली सङ्गीत अक्षुण्ण रूपमा रहदै आएको छ। नौमतीबाजा पञ्चैबाजा र ब्याण्डाबाजा विवाह वा वैवाहिक सम्बन्धमा समाहित भएको एउटा यस्तो सामाजिक प्रमाण हो। जो कानुनी रूपमा रजिष्टर्डमा दर्ता भएको भन्दा शक्तिशाली समाजिक साक्षी हो। यसैले त विवाहित महिलाहरू आफ्ना प्रति द्वन्द्वीहरूलाई परास्त गर्दा भन्ने गर्छन् हामी त बाबै भ्याइँभ्याइँ पञ्चेबाजा ठोकेर भित्र्याएकी बुहारी हौं।

विवाहोतसवमा मात्र बज्ने गरेको 'बेउली माग्ने धुन' अघिपछि बजाइँदैन। समय-समय वेला-बखत र पर्व -पर्वमा बजाइने धुन वा राग जस्तै 'वेउली माग्ने धुन' पनि अघि पछि वा जुनसुकै वेला बज्दैन, सङ्कलनको क्रममा: मैले करिब पन्ध्रवर्ष अघि कास्कीको लुम्लेमा नौमतीबाजाको धुनहरू सङ्कलन गर्दा बडो अनुनय र आग्रह गर्दा मात्र नौमती बाजाका नाइकेले बेउली माग्ने धुन बजाउन तयार भएका थिए। उनीहरूका अनुसार भोटेसेलो र बेउली माग्ने धुन जहिले पायो उहिले बजाउन मिल्दैन। जबरजस्ती गर्दा कहिले कँही वादकको ज्यानै जान पनि सक्छ भन्ने सुनियो। तैपनि मेरो आग्रहलाई टार्न नसकी उनीहरूले ती दुवै धुनहरू बजाए मैले बडो जतनकासाथ तिनलाई टेपमा उतारे। बिग्रियो कि भनेर सुन्न भन्दा अगाडि सो टेपका धुनहरू सुनें। त्यति राम्रो सहने र ढोलकी बजाउन सक्ने लोकवादक अब पाउन कठिनै हुनेछ जस्तो लाग्यो। मानौं ती सहनेहरू अलाप-विलाप गरी एकान्तमा रोइरहेछन्। आफ्ना सारा दुःख पीडा र व्यथा उगेलेर यसै गरी केहीवर्ष अघि भिडियो क्यामेरासहित काभ्रेको महादेवस्थानमा म नौमतीबाजाको सूटिङ्ग गराउन त्यहाँ पुगेको थिएँ। सिन्धुपाल्चोकको पाटी गाउँ र देउपुरदेखि आएका नौमतीबाजाका खप्पीस वादक कलाकारहरूले बडो कुसलतासाथ अन्य धुनहरूका साथ गाहारो मानी मानीकन पनि 'बेउली माग्ने धुन' प्रस्तुत गरेका थिए। मेरा लागि त दुवै क्षग महत्त्वपूर्ण थिए।

सन्दर्भ–ग्रन्थ

१. हाम्रो सांस्कृतिक इतिहास
कालीभक्त पन्त
स्याङ्जा, २०२८

२. डोटेली लोकसाहित्य
देवकान्त पन्त
नेपाल र एसियाली अध्ययन संस्थान
त्रि.वि, काठमाडौं, २०३२

३ Aurspicious Music in a changing society. The Damai Musicians of Nepal
Carol Tingey
Heritage Pualishers, New Delhi, 1994

४ नेपाली सङ्गीतको विकासमा नौमतीबाजाको भूमिका
रामशरण दर्नाल
निर्माण (संस्कृति विशेषाङ्क) वर्ष १६, अङ्क ३४, १९९९
गान्तोक सिक्कम

आजको कथा

(प्रतिप्रश्न : प्रतिसमालोचना)

- रोशन थापा 'नीरव'

■ सर्वप्रथम सोच्नुपर्ने कुरा यहाँ के छ भने अब आधुनिकतावाद अन्त्य भएर उत्तरआधुकितावाद (Post-Modernism) - को उदय भयो र त्यही उत्तरआधुनिकतामा विनिर्माण (Deconstruction), प्राच्यवाद (Orientalism), समकालीन लेखन (Contemporary Writing) आदिका साथै मान्छेका सबै आदर्श, उद्देश्य, पापधर्म, इतिहास, साहित्यकला, विचारदर्शन, सबै भावहरू, सबै कुराहरू पोस्ट भइसक्यो । अझ त्यसबाट पनि उत्तर-उत्तरआधुनिकताको क्षेत्रमा पुगिसक्यो अर्थात् पोस्ट-पोस्ट भइसक्यो । अझ अहिले त झन् उत्तरऔपनिवेशिकवाद (Post Colonism) पनि आफ्ना विभिन्न रूपरङ, दर्शन लिएर आइरहेछ ।

■ यो पाश्चात्य जगत्को चर्चा हो, तर हामीकहाँ चाहिँ चिन्ता के छ भने साहित्य मऱ्यो भनेर जुन घोषणा भयो, त्यो कुनै अध्ययन वा चिन्तनपरक रूपमा भनिएको हैन, वर्तमान समयको साहित्यलाई पढ्न नसकेर वा अध्ययन गर्न अल्छी मानेर समालोचक-आवरण ओढेका जन्तुहरू दुलामा बसेर कलम चलाउने हैन, भविष्यवाणी गर्ने काम आँखा चिम्लेर गरिरहेछ र त्यसैको परिणाम हो यस लेखको उद्देश्य अर्थात् 'प्रतिप्रश्नः प्रतिसमालोचना' अर्थात् आजको कथाको आकलन ।

■ आजको कथा भन्नाले चालीसको दशक र पचासको सुरुमा लेखिएका, देखिएका, प्रकाशित भएका कथाहरूको अर्थसापेक्षित वर्णन हो ।

→ कथा !

→ चालीसको दशकको कथा !

→ नेपाली आधुनिक कथा !

→ नेपाली समसामयिक कथा !

→ नेपाली समकालीन कथा !

= कथालाई धेरै तरिकाबाट परिभाषित गर्न खोजियो र गरियो पनि ।

= सबै आफ्नोआफ्नो विद्वत्ताले कथालाई हेर्न थाले ।

= आफ्नो दृष्टिबाट कथाको अर्थ दिन थाले ।

■ नेपाली कथा बयानब्बे सालबाट नवीन चोला लिएर अहिलेसम्म आइपुग्दा धेरै मोड पार भयो, तर आधुनिक भनिनु वा भनाइनुको कुनै अर्थ नलिएर आफ्नोआफ्नो दृष्टि दिनु आजको (?) समालोचकहरूको महत्ता हुन पुगेको छ, जुन यस प्रकार छ -

१. नेपाली कथा बीस सालपछि मृत्युपर्व मनाएर चालीसको दशकमा त पूरै मऱ्यो ।

२. पुरानै परम्परालाई आदर्श बनाएर कथाको नौनाडी छाम्न थाले र भन्न थाले पुरानै कथा कालजयी छ ।

३. अहिलेको कथा समाजपरक हैन, समाजविग्रह छ ।

■ माथि वर्णित उक्तिपरक कथनलाई आप्तवाक्य बनाउने धुनमा आजको कथालाई पुरानै आँखाले हेरी पुराना कथालाई नवीन दृष्टिबाट हेर्ने भनेर यसरी हेर्ने र पढ्ने-पढाउने गर्न थाले, जस्तो -

× <u>कथातत्त्व</u>

- कथानक ।
- पात्र ।
- संवाद ।
- शैली ।
- परिवेश ।
- उद्देश्य ।
- शीर्षक -- आदि ।

× <u>कथास्वरूप</u>

- कथानकप्रधान ।
- घटनाप्रधान ।
- चरित्रप्रधान ।
- वातावरणप्रधान ।
- वर्णनप्रधान ।
- भावप्रधान -- आदि ।

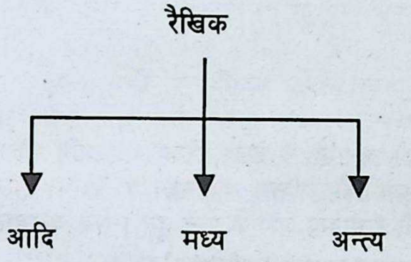
× <u>कथापरिभाषा</u>

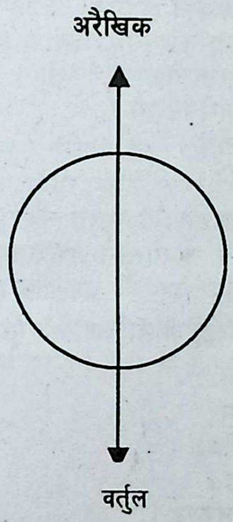
- छोटो हुनुपर्छ ।

– बीस मिनेटमा सकिनुपर्छ ।
– रोचक हुनुपर्छ ।
– शैलीपरक हुनुपर्छ ।
– समाजमुखी हुनुपर्छ ।
– संवाद हुनुपर्छ ।
– कथात्मक हुनुपर्छ ।
– अन्त्यरहित हुनुपर्छ ।
– अपर्भ्रट हुनुपर्छ ।
– मार्मिक हुनुपर्छ ।
– उद्देश्यमूलक हुनुपर्छ ।
-- आदि ।

× **कथाढाँचा**

– रैखिक ।
– अरैखिक ।





■ आजको कथालाई मृत भनियो। यो गौरव नै मानौं। आजको अर्थात् चालीसको दशकका कथाहरू मृत भएरै कथासाहित्यको जग हालिरहेछ, दलिन थपिरहेछ ।

■ राष्ट्रिय पोसाकको व्याख्यानमा टाई-सुट लगाएर प्रवचन दिएझैं साहित्यिक विद्वान्हरू आजको कथालाई माथिको कुनै पनि दृष्टिले नहेरी आँखा चिम्लेर भविष्यवाणी गर्दै कथाको स्वरूप निर्धारण गर्न थाले ।

■ अनि त्यही विद्वान्हरूले पुरानो कथालाई चाहिँ यस्तो फर्म्याटबाट नमुनामय दृष्टिकोणीय पद्धति उत्पन्न गरिदिए, जस्तो -

क. वस्तुविश्लेषण | ख. शैलीविश्लेषण

क१	क२	क३	क४	ख१	ख२	ख३	ख४
रुचिक्षेत्र	रीतिक्षेत्र	सारवस्तु	कार्यपीठिका	अर्थक्षेपण	दृष्टिकेन्द्र	कथानक ढाँचा	रूपविन्यास
परिवेशको नाप	लेखनपनको नाप	विषय/ चरित्रचित्रण	स्थान	प्रस्तुतीकरण	बाह्य वा आन्तरिक दृष्टि	रैखिक/अरैखिक आकार	भाषाप्रयोग

■ यो तालिकाभित्र प्रयुक्त शब्दगत वाक्यांशहरूको अर्थ पण्डितहरूले आफ्ना उपदेशमूलक ग्रन्थहरूमा दिएको पाइन्छ र यो स्वरूप पहिलाको कथालाई हेर्ने नापो हो वा आजका लागि प्रयुक्त हुन सक्ने मापक ? यो प्रश्न यहीं छोडौं ।

■ अब चालीसको दशकको कथा, कथासर्जकको आँकडा समावेश गरेर हेर्नुभन्दा पहिले पूर्ववर्ती कथाकारहरूको कथायोगदान पनि हेर्नु जरुरी म ठान्दछु, जस्तै -

× <u>मोहनराज शर्मा</u>

– माछोकथा ।
– महाशून्य ।
– पर्ख पद्मी ।
– फलामे पिँजरा ।
– श्रीनाथ ।
-- आदि ।

[कथाकार शर्मा मूलतः बीस सालको अगाडि नै देखा परेका भए पनि बीस अनि तीसको दशक र चालीसको दशकमा पनि त्यतिकै सक्रिय देखिन्छन् र माथि उल्लिखित कथाहरू चालीसको दशककै उपलब्धि हुन् । यी कथाहरू आजकै पनि हुन् । अब यसबाट पनि प्रश्न राख्न सकिन्छ, के यी कथाहरू मृत भइसकेका कथाहरू हुन् त ?]

× <u>ध्रुवचन्द्र गौतम</u>

– विशेषज्ञ ।
– ढुङ्गा ।
– हवनकुण्ड ।
– आगन्तुक १, आगन्तुक २ ।
– नीलडाम । --आदि ।

[कथाकार गौतम पनि बीस सालकै सुरुमा देखिएका कथाकार हुन्, तर पनि उनी आजसम्म अर्थात् चालीसको दशकमा पनि त्यतिकै सक्रिय देखिन्छन् कथालेखनमा । के उनका उपर्युक्त कथाहरू पनि चालीसको दशकमा सिर्जना गरिएकाले मरेको साहित्यभित्र पर्छन् त ?]

× **मनु ब्राजाकी**

– आमालाई बेच्नु हुँदैन लाटा ।
– भविष्ययात्रा ।
– मूक बहुमतको भयभीत खुसी ।
– अन्नपूर्णाको भोज ।
– एउटा दुखी मनको असामान्य यात्रा । --आदि ।

[कथाकार मनु पनि बीस सालकै सुरुमा देखा पर्ने कथाकार हुन् र उनी पनि आज अर्थात् चालीसको दशकमा कथा लेख्ने त्यतिकै सक्रिय कथाकारहरूमा पर्छन् । उनको माथिका कथाहरू चालीसको दशककै उपलब्धि र प्रतिनिधि हुन् । त के उसो भए यी कथाहरू पनि क्षणिक एवम् मृत भए त ?]

■ यसपछिका लगत्तै वा सँगै देखा पर्ने कथाकारहरू परशु प्रधान, भाउपन्थी, ध्रुव सापकोटा, जगदीश घिमिरे, धीरेन्द्र मल्ल, शैलेन्द्र साकार, नगेन्द्रराज शर्मा, अविनाश श्रेष्ठ, अशेष मल्ल, ओममणि शर्मा, पूर्णविराम, शङ्कर सुब्बा फागो, किशोर पहाडी, राजव, भुवन ढुङ्गाना, सनत रेग्मी, मञ्जु काँचुली, गोपाल पराजुली, नारायण ढकाल आदि पनि चालीसको दशकमै वढी सक्रिय देखिन्छन् । कोहीकोही अपवादका रूपमा सुस्त देखिए पनि यी कथाकारहरूका कथारचनाहरू प्रायः चालीसकै दशकमा बढी सामर्थ्यवान् भेटिन्छन् भने के यिनीहरूका कथा पनि मृतपर्व वा मृतप्राय भएको वा भनिएको चरणमा पर्छन् त ?

■ अझै यसपछिका कथाकारहरू सरुभक्त, गोविन्द गिरी 'प्रेरणा', सीता पाण्डे, शारदा शर्मा, नयनराज पाण्डे, नकुल सिलवाल, इन्द्रकुमार श्रेष्ठ 'सरित', राजेन्द्र चोथाले, मीरा रेम प्रधान आदि पनि चालीसकै दशकमा बढी सक्रिय भएर कथा लेख्ने सर्जकहरूमा गनिन्छन् । उसो भए यिनीहरूका कथाहरू पनि मृतकथा नै घोषणा भए त ?

■ त्यस्तै चालीसकै दशकमा लेखन सुरु गरेर चालीसकै दशकमा सक्रिय हुन थालेका कथासर्जकहरूको सूची हेर्ने हो भने लामो हुन सक्छ । केही महत्त्वपूर्ण गणना गर्ने हो भने यसरी गर्न सकिन्छ, जस्तै -

× **अनुक्रमराज शर्मा**

– त्यो के हो ?
– दुर्गन्ध ।
– एउटा आगलागी ।
– मुर्दा म ।
– माफ गर है ! -- आदि ।

[कथाकार अनुक्रमराजका यी कथाहरूमा समसामयिक घटनाको चित्रणका साथै त्यस्तो स्थितिप्रति तीखो व्यङ्ग्य गरिएको छ र समकालीन वस्तुस्थितिको प्रस्तुति भएका यी कथाहरू पनि चालीसको दशकमै जन्मिएका हुन् भने के यी कथाहरू मृत भएर जन्मिए त ?]

× <u>जनार्दन जागरूक</u>

– परिवर्तन ।
– कदर ।
– लिलामी थोत्रा आदर्शताहरूका ।
– विषयान्तर ।
– महाभारत ।-- आदि ।

[कथाकार जागरूक प्रयोगपरक कथाकार हुन् । समसामयिकतालाई प्रयोगका रूपमा र कहिलेकाहीँ इतिहासलाई वर्तमानमा ल्याएर कथाबाट हेर्ने गर्छन् र यिनका कथाहरू पनि वर्तमान समयकै दस्तावेज हुन् भने फरक पर्दैन त के उनका कथाहरू पनि मृत नै हुन् त ?]

× <u>रत्न प्रजापति</u>

– सजाय ।
– सङ्केत ।
– आसमाया मुसुक्क हाँसी ।
– बाफ ।
– मनःताप । -- आदि ।

[कथाकार प्रजापति चालीसको दशकमा मानवीय संवेदना र मानवको भित्री मनमा रहेका दमित इच्छा एवम् कुण्ठालाई यथार्थपरक रूपमा कहिले सामाजिक पृष्ठभूमिलाई मनोविज्ञानको सहारा लिएर त कहिले समसामयिक बोध गरेर कथा लेख्ने कथासर्जक हुन् । उनका यी कथाहरू पनि यसै समयका नमुना हुन् भने के यी कथाहरूलाई पनि मृत नै मान्ने ?]

× <u>हरिहर पौडेल</u>

– अभिमन्यु ।
– पुतली ।
– यात्रान्त ।
– गिद्ध ।
– इतिवृत्त । -- आदि ।

[चालीसको दशकमा देखा पर्ने कथाकार हरिहर पौडेल आफ्ना कथाहरूबाट मानवीय संवेदनालाई उद्घाटित गरी आधुनिक नागरसभ्यताका साथै गाउँले परिवेशका छिटफुट घटनालाई चित्रण गर्छन् । उनको कलम कथामा पात्रको मनोदशाभन्दा पनि बढी यथार्थ घटनामा निरुपाय देखिने स्थितिलाई देखाउन दौडेको देखिन्छ । यसैले पारम्परिक लेखनलाई नछोडी नयाँपनको आग्रह गर्ने कथाकार पौडेल चालीसकै दशकका हुनुले के उनका कथाकारितालाई पनि मृतजीवी मान्ने त ?]

× <u>राजेन्द्र पराजुली</u>

– विडम्वना (१)
– एक टुक्रा सहर

– स्वार्थ ।
– माछापसल ।
– परजीवी । -- आदि ।

[कथाकार राजेन्द्र पराजुली मूलतः यस दशकको सामाजिक पृष्ठभूमिमा कथा लेख्ने कथाकार हुन् । उनी कथाभित्र संवेदनपक्षका साथै मानवीय स्थिति र आचरणलाई पनि चित्रण गर्न पुग्छन् । चित्रणको अर्थ प्रस्तुति हो । मनोविश्लेषण गर्नु उनको ध्येय हैन, तापनि पात्रको मनोधारा उनको कथामा पाइन्छ । यसरी कथा लेख्ने कथाकार पराजुली यस दशकका उपलब्धि हुन् त के उनी पनि मृतकथा लेख्ने कथाकारमा पर्छन् त ?]

× <u>आमोददेव भट्टराई</u>

– खोपिल्टो परेको ढुङ्गो ।
– कालो मान्छे ।
– इतिहासको एक अध्याय ।
– नेपथ्य कराइरहेछ ।
– औंलाको आँखा र साङ्ग्रिलाको खोजी । -- आदि ।

[कथाकार आमोददेव भट्टराईको मूलतः यात्राकथाकार हुन् । उनी यात्राविशेषले देश-विदेश घुम्दाको अनुभव अनि त्यहाँ भएका साक्षात्कार-घटनाको यथार्थ चित्रलाई आफ्नो कल्पनाका रङहरूले कलेबर दिई कथाचित्र वनाउने गर्छन् । यसैले उनी यस दशकको उपलब्धिमूलक कथाकार हुन् भन्नुभन्दा मरेको दशकका कथाकार भन्नुपर्ने वाध्यता कसले दियो ?]

× <u>महेशविक्रम शाह</u>

– चम्पी ।
– चियाइरहेका सपनाहरू ।
- त्रिटोरियाको चिसो रात ।
– चिहान ।
– माघी । -- आदि ।

[देश-विदेशको यात्रामा आफूले भोगेका भन्दा पनि बढी आफूले देखेका वस्तुस्थिति एवम् घटनालाई मार्मिक ढङ्गले सहज प्रस्तुतिका साथ कथा प्रस्तुत गर्ने कथाकार महेशविक्रम शाह यस दशकका सशक्त कथा-हस्ताक्षरमध्ये एक हुन्, तर उनका कथाहरूमा पाइने ग्रामीणवोध र वैदेशिक पृष्ठभूमिका झलकहरूलाई हाम्रो देशकालअनुरूप छैन भनेर मृत-दशकका कथाकार घोषणा गर्नु औचित्य कति छ ?]

× <u>रोशन थापा 'नीरव'</u>

– लाइन ।
– नरदानव ।
– संज्ञाहीन ।

– अभिशप्त ।
- महानगरको कथा । -- आदि ।

[मूलतः प्रयोगपरक लेखन रुचाउने र कथामा झिँझोलाग्दा पारम्परिक विवरण-पद्धतिलाई बहिष्कार गर्ने युवा कथाकारको पगरी गुथेका कथाकार 'नीरव' यस दशकका लागि चुनौती दिएर कथापाठक, कथा-समीक्षकलाई आफ्ना नवीन कथाका माध्यमबाट के प्रश्न राख्छ भने युग मरेर बूढो इतिहास बाँच्ने भ्रम छोडौं; नवीन दिशा जति क्लिष्ट छ, त्यसको सामना गरेर नवीन धारालाई चिनौं, चिन्तन गरौं, कोठामा बसेर अनुमानका आधारमा भ्रमशब्दलाई दिग्दर्शन नबनाऔं, भ्रमलाई कतिसम्म मापक बनाइरहने ? के यस्तो आशयमा कथासिर्जना गर्नु यस दशकको कथाकारको भूल हो त ? हो भने फेरि राम्ररी र निष्पक्षको चस्मा लगाएर अध्ययनमनन गरौं । होइन भने फेरि चालीसको दशक मऱ्यो भन्ने घोषणा गर्ने किन ?]

■ यस दशकको उत्तरार्धमा पनि केही सजग र सङ्घर्षशील कथाकारहरूको प्रवेश भएको छ । यो उपलब्धि हो, निराशा हैन । नकारात्मक धारणाले हैन, आशाको नजरले हेरौं, ती कथाकार र कथाहरूलाई । समय परिवर्तनशील छ । त्यसको प्रभाव लेखनमा पनि परेको छ । त्यही परिवर्तनशील समयको प्रभावलाई आजको कथामा हामी देख्न सक्छौं भने पक्कै त्यस्ता कथाहरू जीवित कथा हुन्, मृत हैनन् । यस समयमा अझ नवीन विचारधाराका कथाकार पनि पुरानै परम्परालाई बोक्ने कथाकार पनि एकसाथ देख्न सकिन्छ; जस्तै -

× <u>किशन थापा 'अधीर'</u>
– दूरवीनभित्रको काठमाडौं ।
– भाइ नेपाल र उसका प्यारा दाइहरू ।
– म ।
– दिग्भ्रम ।
– जङ्गबहादुर बेपत्ता । -- आदि ।

[कथाकार 'अधीर' मूलतः हार्दिकतालाई साथ लिएर बढी बौद्धिकताको धरातलमा कथा-खेती गर्ने कथा-किसान हुन् । उनका कथामा प्रयोगशीलताको आग्रह त छं नै, त्यसमाथि राष्ट्रियतालाई भावनाको प्रयोग-साँचामा ढालेर विभिन्न उपमामण्डितबाट लक्षित गर्ने प्रविधिको प्रचुरता पनि पाइन्छ । राष्ट्रियताको भाव अनौठो र बेग्लै पारामा उनका कथाहरूमा चित्रित भएको पाइन्छ । यो लेखन कथालेखनका लागि उपलब्धि हो भन्ने थाहा हुँदाहुँदै पनि पुरानै तरिकाले कथा लेख्न आग्रह गर्नेहरू उनका कथालाई पनि मृत घोषणा गरेर के चाहन्छन् ?]

× <u>गोवर्द्धनपूजा</u>
– बाबुसाहेबको बङ्गला ।
– उनीसँगै गएको अतीत ।

– यो पनि कथा हो ।
– मृत्युभास ।
– शब्दका दुई थोपा । -- आदि ।

[कथाकार गोवर्द्धनपूजा आफ्ना कथाहरूमा प्रेमका मार्मिक पक्षलाई बढी प्रस्तुत गर्न रुचाउने कथालेखक हुन् । पारम्परिक धरालतलाई नछोड्ने, तर नवीन दृष्टिलाई पनि साथ लिन चाहने उनको लेखन यसै दशकको उपलब्धि हो भने उनलाई पनि मृतकथाको लेखक घोषणा गर्ने कि नगर्ने ?]

■ चालीसको दशकमा अझै कति कथाहरू देखा परे । यिनमा कति पुरानै पुस्ताका कथाकारका कथाहरू पनि सम्मिलित छन् भने नवीन धारालाई प्रतिनिधित्व गरी कथा लेख्नेहरू पनि यसै दशकका उपलब्धि हुन् र यिनका साथमा केही नयाँ अनि केही पुरानै परम्परामा कथा लेख्न रुचाउनेहरू पनि देखा परे । तब कसरी, कुन कोणवाट चालीसको दशकको कथालाई मरेको मान्ने ? किनभने यदि नयाँ विचारलाई लिएर नयाँ शैलीमा कथा लेख्नु कालजयीको पगरीभित्र नपर्नु हो भने पनि पुरानै परम्परालाई सिरानी हालेर सुत्ने कथाकारहरू पनि त यस दशकमा प्रशस्तै जन्मेका छन् भने यहाँ पनि आजको कथा मर्नुको शङ्कालाई कुन रूपमा परिभाषित गर्ने ? यो कुन आँखाले हेरिएको युग हो, जहाँ त्यो पनि ठीक छैन, यो पनि ! कतिसम्म ती कालजयी रचनाका नाउँमा ढ्याङ्ग्रो बजाई आजको कथालाई निराशा दिने ? प्रतिप्रश्न यहाँ पनि ।

■ यसपछि पनि धेरै कथासर्जक देखा परेका छन् । कोही पुरानै परम्परामा रमेर कथा लेख्ने भए तापनि 'मृत-दशक' घोषणा गर्नेहरूका नजरमा पर्न सकेका छैनन् भने कोही अध्ययनभन्दा पनि वढी अनुभवका आधारमा कथा लेख्ने वा लेख्न रुचाउनेहरू छन्, तर पनि यी सवै खाले कथालेखकहरू यस दशकको विविध प्रकारका कथाकार हुन्, जसलाई यहाँ उल्लेख गरेमा फरक पर्दैन, जस्तै - वसन्तप्रकाश उपाध्याय, राममणि ढुङ्गेल, रमेश क्षितिज, विवश वस्ती, विष्णु राई, हरि थापा, सरिता थापा, नवराज पुडासैनी 'ज्योत्स्ना', गायत्री विष्ट, रमेश रोक्का, सुधा बस्नेत, पुष्पलता आचार्य, लीलाराज दाहाल आदि ।

■ मृत घोषणाको लहरसँग मिल्ने केही कथाहरू नभएका पनि होइनन्, छन् र ती कथाहरू वास्तवमा अन्योल मनस्थिति, कथास्वरूपको विग्रह वा कथा के हो ? केवल श्रुतिलेखन वा मनको लहडी वा देखेको-लेखेको मात्र हो त ? होइन, तर पनि यस्ता स्वभावका कथालेखकहरू यस दशकमा उपलब्ध छन् पनि, जसबाट कथालाई मृत घोषणा गर्ने विद्वत्‌गुण बढेको मान्नुपर्छ । यसैले यो भिन्नै कुरा हो, यस समयमा कति कथासर्जक समर्पित भएर कथा लेख्न थालेका हुन् वा कति अध्ययनमनन गरी विश्वसाहित्य पढेर वा विश्वसन्दर्भ 'ट्रेन्ड' बुझेर लेखेका हुन्, त्यो त बुझ्नैपर्ने हुन्छ । यद्यपि केही त्यस्ता कथाकारहरू पनि यस दशकमा सङ्घर्षरत छन्, जो कथालाई विविधताको फाँटमा अध्ययनमनन गरी वर्तमान समयको प्रतिनिधित्व स्वरूप बन्दै कथा लेख्दै छन् । यस समयको कथामा प्राप्त वा देखिएको समय, परिवेश, स्थितिलाई संक्षेपीकरण गरेर हेरौं -

उत्तरआधुनिकताको प्रभाव/कथालेखनमा विविधता/शैलीपरिवर्तन/सूक्ष्म दृष्टि/परिवेशको सहज ग्रहण/प्रयोगशीलता ।

■ तैपनि चालीसको दशकका कथासाहित्य मरेकै हुन् भन्ने कसैले अड्डी लिन्छ भने यहाँ ती मरेकै कथाहरूका जीवित केही अवशेष-उदाहरण हेरौं, जसवाट थाहा हुनेछ के भने यस दशकका कथाहरू वास्तवमा कति जीवित एवंम् सोसरहको सक्षमदार कथा हुन् ! यसका लागि दृष्टान्त यस प्रकार छ, जस्तै-

■ चालीसको दशकमा पुरानै पुस्ताका कथाहरूले पनि आफ्नो छाप छोडेका छन् । यद्यपि यी कथाहरूलाई कालजयी भनिने हो वा होइन, यो चिन्तावाट टाढा रही मनन गर्ने हो भने पनि यी कथाहरू कालजयी नहोला, तर मृत पनि अवश्य रहने छैन । यसको उदाहरण यसरी हेर्न सकिन्छ किन हुन्न ? मैयाँ, जिन्दगी भनेको गणितको एउटा थ्योरम हो । त्यसैले हरेक जिन्दगीको केही अर्थ हुन्छ, सार्थकताको केही हिसाव हुन्छ । मैयाँ, अहिले म आफ्नो जिन्दगीको सार्थकताको हिसाव खोज्दै छु ।

– अङ्कल, तपाईंको जिन्दगीको हिसाव निक्ल्यो त ?

– निक्ल्यो .... शून्य .... महाशून्य ।

[महाशून्य : मोहनराज शर्मा]

= आजको समय हतारको हो । व्यस्ताको हो । मान्छेहरूको मन जति साँघुरिँदै गइरहेछ, त्यति नै जिन्दगी क्लिष्ट वाँच्नुपर्ने स्थितिको वोध आजको समय हो । प्रत्येक व्यस्तता, प्रत्येक हतारमा केवल एक मात्र मान्छे त्यस्तो छ, जो एक्लो भएर पनि वाँच्नुपर्ने भ्रममा आफ्ना सारा निस्सारतालाई भोग्दै जान्छ । त्यही भाव-धरातलमा आधारित प्रस्तुत 'महाशून्य' कथा यसैले आजको कथा हो । कथाकार मोहनराज शर्माको प्रस्तुत कथामा आजको क्लिष्ट समय र त्यसले असर पारेको जीवनको यथार्थ चित्रण छ । यहाँ आदर्श वाँच्नुको आडम्वर हैन, यथार्थ भोग्नुको सटीक दस्तावेज छ । अव भन्नोस्, यस्तो कथालाई पुराना कथाका सामु कालजयी नभनी मृत-दशकको मृतकथा भन्ने कि आजको मान्छेको वास्तविक चित्रण भन्ने ?

++अन्तर्वार्ताको ऊ विशेषज्ञ हो । विशेषज्ञ अन्तर्वार्ता लिनेहरू हुन्छन्, तर ऊ अन्तर्वार्ता दिँदादिँदा विशेषज्ञवरावर वनेको छ । प्रजातन्त्र आएर पनि उसको विशेषज्ञता यथावत् छ । त्यस कारण ऊ एक मानेमा प्रसन्न पनि छ । के भने, सवभन्दा वढी असफल अन्तर्वार्ता दिने दुनियाँको मान्छे वन्यो भने त 'गिनिज' मै आउने भयो । सुनिन्छ, त्यसवाट पर्याप्त धन प्राप्त हुन्छ । त्यस अवस्थामा भने जीवन आफ्ना सारा असफलताहरूलाई हार्दिक धन्यवाद दिन कम्मर कसेर वसेको छ ।

[विशेषज्ञ : ध्रुवचन्द्र गौतम]

= वर्तमान समयको सवभन्दा वढी समस्या भनेको वेकारी हो । चालीसको दशकतिर केवल नवपुस्ताका कथाकारले मात्र यस्ता समस्याको चित्रण गरेनन्, पुराना

पुस्ताका कथाकारको कलम पनि चलेको देखिन्छ। त्यस स्थितिमा भन्न के सकिन्छ भने चालीसको दशकमा देशकाल-परिस्थितिअनुरूप सङ्क्रमणकालीन अवस्था हो र त्यति वेला समस्याको तीव्रतम वृद्धि, बेकारीमा बढोत्तरी भीड, देशको पतनोन्मुख अवस्था, प्रजातन्त्रपछिको जटिल स्थिति आदि परिवेशको चित्रण एकसाथ भएको हामी पाउँछौं। त्यसैको सटीक र मार्मिक एवम् ज्वलन्त चित्रण हो यो कथा र यसैले पनि कथाकार ध्रुवचन्द्र गौतमको प्रस्तुत 'विशेषज्ञ' कथा आजको सटीक उदाहरण हो, आजको यथार्थ दस्तावेज हो, तर जब चालीसको दशक मृत नै घोषणा गरिएको छ भने यो कथा पनि मृत-अवधिको मृत-उपलब्धि मान्नुपर्ला यदि नमानिने हो भने यस कथालाई कुन विशेषण दिने ?

++ म यदाकदा थोत्रो र पुरानो कोट लगाएर बाहिर डुल्न निस्कन्छु। मेरी श्रीमतीको विचारमा यो मेरो भावुकतापूर्ण सनक अथवा क्षुद्र नाटक हो। यसले गर्दा ऊ अपमानित र हास्यास्पद हुन्छे – आफ्ना माइतीमामलमा, आफ्ना साथी-सहकर्मीहरूमा, घर-छिमेकीहरूमा। यस्तो वेला मप्रति उसले सम्वोधन गर्ने एउटै मात्र शब्द छ। उसले त्यही शब्द प्रयोग गरी, 'बहुला !', अनि त्यो थोत्रो र पुरानो कोट मेरो सामु फ्यात्त फ्याँकेर फन्कँदै भित्र पसी, तर जानुभन्दा पहिला खुला ढोकाबाहिर पुलुक्क एक पटक हेरी। उसले देखिन, मैले देखें।

त्यो दुखी मन उदास दृष्टिले टोलाएर मतिर हेरिरहेछ।

[एउटा दुखी मनको असामान्य यात्रा : **मनु ब्राजाकी**]

= एकातिर देशकाल-परिस्थितिको स्थिति यथावतै थियो भने अर्कोतिर आम नागरिकले भोग्ने वा भोग्नुपर्ने स्थिति झन् नाजुक थियो। पारिवारिक समस्याका वर्णनहरू भनौं दृश्यहरू पनि टड्कारो रूपमा देखिँदै थिए। मान्छेले बाँच्नुपर्ने स्थितिको जोखाना केवल सत्ताधारी मकुन्डाले भाषणमा प्रयुक्त गरे पनि वास्तविक स्पर्श र झलकको विम्व दिने काम त आजको कथाले नै गरे र त्यो पनि कथाकार आफैंले भोगेका स्थिति-वर्णनलाई लिएर। कथाकार मनु ब्राजाकी यस्तै उदाहरणलाई मार्मिकताको पुट दिई कथा लेख्ने कथासर्जक हुन्, जो पनि अद्यापि कलालेखनमा उद्धत छन्। यसवाट पनि चालीसको दशकलाई उर्वरा मान्नुपर्ने कुरामा एकरत्ती नकारात्मक स्थिति छैन भने यस्ता राम्रा कथाको उदाहरण मृत-घोषणा भएकै कालमै गरिन्छ भने मृत घोषणा गर्नेका आँखालाई जीवित कसरी मान्ने ?

■ चालीसको दशकलाई अझै पनि 'मृतकाल' मानिने हो भने पुराना त पुराना, नवीन पुस्ताको कथालाई के मान्ने ? प्रतिप्रश्न त आफ्नो ठाउँमा छँदै छ र यसको पनि उदाहरण हेरेमा फरक पर्ने छैन, जस्तै-

■ कालजयी कस्तोलाई भनिने ? यो प्रश्न त आफ्नो ठाउँमा छँदै छ। चालीसको दशकमा पुराना पुस्ताको उत्कृष्ट मानिने भए उत्कृष्ट र नमानिने नै हो भने अनुत्कृष्ट कथारचनाका साथ नवीन पुस्ताका कथाकारहरू पनि उही समय, उही देश, उही क्रिया भोग्न अभिशप्त भएर कथा लेख्न थालेका हुन्। यथार्थ चित्रण गर्ने र साथमा आफ्ना निजात्मक, नवीन शैलीका साथ प्रस्तुत हुने नवीन पुस्ताहरू पनि यदि मृतकालको रचनासर्जक हुन् भने त्यही मृतकालमा किन यस्ता जीवित रचना कोर्न बाध्य भए, त्यो पनि त बुझ्नुपर्छ। यसलाई पुष्टि गर्न केही मृत-उदाहरणलाई पनि हेरौं---

++ सम्पादकज्यू र पाठक महोदय ! कसैको जीवन र घटना चोरेर लेखेकोमा मलाई माफ गर्नुहोला ।

माइला ! म तिमीलाई मात्र सुटुक्क भन्छु । कुरो के भने – मैले केवल तीन सय रुपियाँको लोभमा तिम्रो यो कथा लेखेको हुँ । तिम्रो कथा कत्ति फरक नपारी जस्ताको त्यस्तै लेखेको हुँ, तर पनि केही फरक भएको छ भने मलाई माफ गर है !

[मलाई माफ गर है : अनुक्रमराज शर्मा]

= शैलीमा विविधता र पृथक्ता केही लेखकको चाहनाअनुरूपको लेखन हो । त्यस्तै आफ्ना निजात्मक शैली वैविध्य कथालेखन भएका कथाकार अनुक्रमराज शर्माका कथामा पाइने मूल तत्त्व यस्तै हुन्छ अर्थात् कथावस्तु सरल, सहजका साथै शैली रोचक, त्यस्तै भाषामा मिठास पाइने हुँदा नै कथाकार अनुक्रम चालीसको दशकका नवीन कथाकार हुन्। प्रस्तुत कथामा प्रयुक्त भाव के हो भने मान्छेको वा पात्रको जीवनको यथार्थ घटनालाई जब कुनै कथाकारले कथा लेख्छ, त्यो घटनाको चोरी नभए पनि यथार्थ 'फोटोकपी' हो, तापनि यहाँ कथाकारले चोरेको हुँ भनेर आफ्नो लेखनशैलीलाई एउटा इमानदारी कथावस्तु प्रस्तुत गरेका छन् । यद्यपि यो चोरिएको कथा होइन, विशुद्ध मौलिक, मार्मिक कथा हो । यस दशकमा कथा चोरेर लेख्ने पनि छन् । के पुराना, के नयाँ पुस्ता, कोहीकोही चोरेर पनि कथा नलेख्ने हैनन्, लेखिएकै देखिएको छ भने यस्तोमा जब कोही कथाकार नचोरिएको कथालाई चोरेको हुँ भनेर कथा लेखी आफ्नो कथाशैलीमा प्रयोगपरक इमानदारीको प्रस्तुत गर्दछ भने यो सोचनीय एवम् मननीय कुरा हुन जान्छ । यस्तै भाव यस कथामा बुनिएको छ र यस्तो विविध शैली भएका कथाहरू पनि यस दशकमा लेखिएका छन् । यी कथाहरू पनि मृत घोषित भएको कालको मृतकथा हुन् त ?

++ यसरी नै जीवनका कति बिहान, दिउँसो र साँझ हुँदै दिनहरू बिते । अझै पनि लाग्छ, प्रत्येक भोलि अवश्य केही चामत्कारिक घटना घटनेछ र त्यसको निम्ति आफूलाई तयार गरिरहनुपर्नेछ, तर आजसम्म कुनै पनि क्षण त्यस्तो अनौठो र अप्राकृतिक दुर्घटना भएन र सायद नहोला पनि । यही भ्रम सबैमा सदैव बाँचिरहन्छ । म सोच्छु - कुनै दिन त्यस्तो ठाउँमा पुग्नेछु, जहाँ पुग्न सर्वथा असमर्थ नै छ, तर त्यहाँ पुगिहालें भने पनि सायद मैले देख्नेछु त्यहाँ मभन्दा अगाडि पनि अरूहरू पुगिसकेका रहेछन् । आकाङ्क्षाको अदम्य सागर मानिसवरिपरि सदैव यसरी रिँगिरहँदो रहेछ ।

[यात्रान्त : हरिहर पौडेल]

= विश्वव्यापी चेतनाले पारेको प्रभाव अनि विद्युतीय तरङ्गले ल्याएको साँघुऱ्याइँ आजको मान्छेको यथार्थ हो र यही यथार्थलाई पोख्नु आजको कथाको अभीष्ट पनि हो । यस्तै स्थितिहरूको प्रस्तुति र भोगाइ बढी यही अर्थात् चालीसको दशकमा धेरै पाइन्छ । त्यसैको अभिव्यक्ति हो प्रस्तुत कथा पनि । कथाकार हरिहर पौडेल मूलतः नवीन चेतनाका कथाकार हुन् । उनका कथामा पाइने विश्वव्यापी सञ्चेतनाको सम्प्रेषण र स्वदेशी माटाको सुगन्ध राम्ररी समायोजन भएको हामी देख्दछौं । प्रस्तुत कथामा आजको स्थितिले मान्छेलाई ल्याएको ऐकान्तिक भोगाइ, विशृङ्खल सोचाइ अनि आफैंमा सीमित हुँदै गएको परिस्थिति आदिको चित्रण छ । अब यस्तो नवीन कथावस्तु र नवीन अभिव्यक्ति यस दशकको उपलब्धि भए पनि

जब कोही यस दशकलाई मृत घोषणा गर्दछ भने पक्कै पनि हरिहर पौडेलका कथाहरूलाई पनि मृतकथा नभने के भन्ने ?

++ लाखौंलाखका गाडीहरू मज्जाले उसका सामु भएर गुडिरहन्थे, तर उसलाई आफ्नो जिन्दगी हैन, शैक्षिक प्रमाणपत्रहरू नै अभिशापझैँ महसुस हुन्थे । अनि ती प्रमाणहरू च्यातेर, बीचसडकमा उभिएर कराउन मन लाग्थ्यो उसलाई ।

– ए देश ! मलाई खान दे, हैन भने मारिदे । एउटा हाँसो – रोचकता !

देश बोल्न सक्ने भा'भे, बोल्थ्यो होला ।

– अहिलेसम्म मैले तँलाई के गरिरहेको सम्झेको छस् त ?

ऊ भोको भएर के भो ?

न उसले देश चलाउन सकेको छ, न चलाएको छ ।

देशमा – कति त्यस्ता विद्वान्, महत्त्वपूर्ण व्यक्ति/व्यक्तित्त्वहरू छन्, जो देश चलाउने ठेकेदार पदमा आसीन छन् । तिनीहरू मज्जाले पेट भर्ने गर्दछन्, मोज गर्ने गर्छन् र देश चलाउने गर्छन् भने ऊ भोको भएर के भो ? उसजस्ता भोका भएर देशको के लछारिन्छ र ? न त ऊ देश चलाउने महान् व्यक्ति हो, न महत्त्वपूर्ण ठेकेदार व्यक्तित्व ।

----एक आम मान्छे/एक साधारण मान्छे, जसले आफ्नो परिवार त चलाउन सकिरा छैन भने .... भने ....?

[अभिशप्त : रोशन थापा 'नीरव']

= चालीसको दशकमा देखा पर्ने कथाकारहरू प्रायजसो जे भोग्छन्, त्यही लेख्ने गर्छन्, तर यो 'फोटोकपी' को आदर्श होइन । यथार्थभन्दा पर नगई समाजमा भएका विकृति, विसङ्गतिलाई नजिकैबाट नियालेर अध्ययन गर्दै आफ्नो कथावस्तुको ढाँचामा ढालेर आफ्नो अध्ययनमननका साथ प्रस्तुत गर्ने प्रवृत्ति भएका कम कथाकारमध्ये रोशन थापा 'नीरव' पनि एक हुन् । प्रस्तुत कथामा आजको नेपाली समाजमा युवाले भोग्नुपरेको मनस्थितिको चित्रण वडो सहज र मार्मिक ढङ्गमा गरिएको छ । यसर्थ यस्ता कथा लेख्ने कथाकारहरू चालीसकै दशकमा बढी देखिन्छन् त के उसो भए चालीसको दशकलाई मृत मानेर कथाकार 'नीरव' को कथालाई पनि पारम्परिक ढाँचामा नभएका कारण देखाई मृत घोषणा गर्ने कि ?

++ जीवन त्यहाँ तीव्र गतिमा दौडँदै थियो । कुनै पनि विसौनीमा नरोकिई हिँडने वसझैँ । सधैँ कुदिरहेको मात्र देखिने......तर कहाँसम्म, कुन लक्ष्यका लागि हो यो दौड ?

प्रश्न : कस्तो दौड----हो यो ?

उत्तर : जीवन सुचारू रूपले सञ्चालन गर्ने दौड ।

प्रश्न : केका लागि ?

उत्तर : जीवनका लागि ।

प्रश्न : के सुस्तरी हिँड्दा जीवन सञ्चालन हुँदैन ?

उत्तर : सुस्तरीको अर्थ यहाँ निकट अन्त्य हुन्छ ।

[दिग्भ्रम : किशन थापा 'अधीर']

= चालीसको दशकमा एउटा अर्को मृत-प्रक्रिया देखियो । त्यो के भने मान्छेहरू सबै आफूआफू मात्रै बाँच्ने लालसामा हतारमय जिन्दगी भोग्न थाले । जसरी हुन्छ आफैंमा मात्र सीमित हुन थाले, त्यसबाट व्यस्तमय जीवन भोग्ने अभिनयमा मूल्यविघटित अनिवार्यता

देखियो । यस्तै भावलाई आफ्ना कथामा उनेर प्रस्तुत गर्ने कथाकारहरूमध्ये एक 'अधीर' पनि पर्छन् । उनका कथामा उत्तरऔपनिवेशिक (Post-Colonisın) पद्धतिको सङ्केत एवम् बौद्धिकताको पुटका साथै देशकाल-परिस्थितिलाई तार्किक ढङ्गबाट प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। त्यसैको नमुना हो प्रस्तुत कथा पनि । अब यस्तायस्ता कथा यस दशकमा सिर्जना भएका कारणवाटै यस दशकलाइं मृत घोषणा गरी कथा पनि मऱ्यो भनेर भनिएको हो कि ?

■ माथि वर्णित एवम् उल्लिखित कथा र कथासन्दर्भ चालीसको दशकका लागि प्रयुक्त हुने कथा हुन्, किनभने केही पुराना पुस्ता र बाँकी नवीन पुस्ताका कथाहरू उदाहरणार्थ यहाँ प्रस्तुत गरियो, जुन चालीसकै दशकमा लेखिएका र छापिएका हुन् । अनि यी उदाहरणार्थ किन राखिएको हो भने जसलेजसले चालीसको दशकको कथा मऱ्यो भनेर घोषणा गरे, ती सबैका नजरमा कथा के हो ? कथा के हुनुपर्छ ? कथा पहिले के थियो ? कथा अहिले कस्तो छ ? कालजयीको मानकता के हो ? पहिले र अहिलेमा कथा अनि मानकताबीच कस्तो सम्वन्ध देखिन्छ ? आदि प्रश्नमाथिको प्रतिप्रश्नका लागि यी कथाहरूको उदाहरण दिइएको हो र चालीसको दशकमा लेखिएका, देखिएका अरैखिक, शैलीपरक, नवीन कथावस्तुमूलक कथाहरूका साथै पारम्परिक ढाँचामा निर्मित अनि पुरानै परम्परालाई सिरानी हालेर आदर्श ओढी लेखिएका कथाहरू पनि छन्, तर सबैलाई मृत घोषणा किन गरियो ?

■ अझ चालीसको दशकका लेखनमा राजनीति उथलपुथल, सत्तापरिवर्तन, मानवीय संवेदनाको ह्रास, क्लिष्टता, समस्या अनि त्यसपछिको प्रजातन्त्र, प्रजातन्त्रसँगैको विकृति, राजनीति खेल आदि दृश्यहरू दुई वर्गबाट, दुई कोणबाट बढी चित्रित, बढी प्रस्तुत भएको देख्न सकिन्छ । यस दशकका पूर्वार्द्ध र उत्तरार्द्ध गरेर विभाजित छ, जस्तै -

क. प्रजातन्त्रअघिको स्थिति ।

ख. प्रजातन्त्रपछिको स्थिति ।

= यी दुई स्थितिमा पनि यस दशकका कथाहरूले राम्ररी समयाङ्कन र मूल्याङ्कन गरी वस्तुस्थितिको चित्रण गरेका छन् । यसै दशकमा बढी उर्वर तरिकाले पुराना पुस्ता र नवीन पुस्ताका कथाहरू सिर्जना भएका छन् । समयबाट प्राप्त भोगाइ जे रूपमा भोगिन्छ, त्यसैको चित्रण गर्नु यस दशकका कथाहरूको अभीष्ट रहेको छ र यसलाई जीवित हुनुको प्रमाण भनिन्छ, मृत बन्नुको संज्ञा होइन । अब माथि वर्णित दुई स्थितिको सामान्य झलक हेरौं --

■ देशमा नवीनताको लागि परिवर्तन हुने क्रम थियो, तर पुरातनपन्थी यथावतै अवस्थामा थियो । फलस्वरूप देशमा अशान्ति, भ्रष्टाचार, अन्याय, गरिबी, समस्या, सिडियोतन्त्र, पुलिसतन्त्र, कमजोर प्रशासनतन्त्र आदि नकारात्मक तत्त्वहरूको बिगबिगी बढ्दै थियो र त्यसैको चित्रण गर्नु चालीसको दशकका कथाहरूको मुख्य लक्ष्य भएको थियो ।

– वर्जित झोडा [मोहनराज शर्मा]

– अवास्तविकता [ध्रुवचन्द्र गौतम]

– तपाईंको नाम के हो ? सोध्न सकिन्छ भने ! [मनु ब्राजाकी]

– सुनकाण्ड [शैलेन्द्र साकार]

– बन्दुक [जैनेन्द्र जीवन]

– रामकुमार अर्को रामकुमार [पूर्णविराम]

– धमिरा [भाउपन्थी]

––आदि ।

[माथि उल्लिखित कथाहरूले प्रजातन्त्रअघिको समयलाई प्रतिनिधित्व गरेका छन् । त्यति वेलाको देशकाल–परिस्थिति के थियो, त्यसको झलकका साथै कथामा आएको रचनाप्रक्रियाको नवीन पक्षको उद्घाटन पनि यी कथाहरूमा प्रस्ट पाइन्छ । यसैले यी कथाहरूलाई यदि मरेको कथा नै मान्ने हो भने अव कस्तो कथालाई वाँचेको र कालजयीको पगरी गुथाउने हो, यो सोच्नुपर्छ ।]

■ छयालीसको क्रान्तिसँगै देशमा परिवर्तन देखा पर्छ । स्वभावतः परिवर्तनबाट पाइने ठूलाठूला कुराको आशा पनि त्यस समयसँगै उत्पत्ति भएको हामी देख्दछौं । ठूला कुराको अर्थ देशविकास मात्र हैन, मान्छेको आकाङ्क्षा, आम मान्छेको जिउने अभिलाषा, दैनन्दिन भोग्नुपर्ने जीवनको प्रत्याभूत आदि कुराहरू पनि हुन्, जुन देशमा आएको परिवर्तनसँगै देखा परे, तर त्यो पूर्ण भएन । मान्छेको सोचाइअनुरूप समय भएन, देशको परिवर्तन भएन । मान्छेको चाहनामा झन् क्लिष्ट, हतारमय, छल, प्रपञ्च आदि थपिन पुगे, जसवाट हताशा, निराशावाहेक अरू त हुनुपर्ने, हुन सक्ने भाव नै भएन । त्यसैको चित्रण, प्रस्तुति, अभिव्यक्ति प्रजातन्त्रपछिका कथाहरूमा देखिन्छ । यो पनि आफूले भोगेको समयको प्रतिनिधित्व प्रस्तुति हो ।

– विवेक खरिद डिपोवरिपरि [खगेन्द्र सङ्ग्रौला]

– विजुली वजार [ध्रुव सापकोटा]

– रामप्रसाद, मुक्तिप्रसाद [गोपाल पराजुली]

– तेस्रो दृश्य [हरिहर पौडेल]

– थुइक्क [अनुक्रमराज शर्मा]

– जीवन कर्फ्यु : आर्तनाद मृत्यु [रोशन थापा 'नीरव']

– स्थिति [किशन थापा 'अधीर']

--आदि ।

[माथि उल्लिखित कथाहरू प्रजातन्त्रपछिको समयलाई प्रस्तुत गर्न देखा पर्छन् कथाफाँटमा । मान्छेको चाहना र जिउनुमा जुन प्रकारले विघटन, विस्थापन र नैराश्यपन आयो, त्यसैको चित्रण यी कथाहरूले गरेका छन् । यति भएर पनि यस समयमा देखा परेका कथाहरूमा देशकाल-परिस्थितिको सटीक चित्रण छ नै, त्यसमाथि शैलीपरिवर्तनको छाप पनि स्पष्ट रूपमा देखा परेको छ । अव यसरी लेखिएका कथाहरू पनि यदि मृत नै हुन् भनेर घोषणा गरिन्छ भने घोषणाकर्ताको जीवित कथा कस्ता हुन्छन्, त्यो हेर्नुपर्ने हुन्छ ।]

■ चालीसको दशकमा देखिएका, लेखिएका कथाहरूको समर्थन गर्नु मात्र यस लेखको अभीष्ट होइन । चालीसको दशकका कथाहरूको यथार्थ चित्रण गर्नु पनि यस लेखको मुख्य ध्येय हो, किनभने जुन रूपले जसरी मृतकथा भनेर घोषणा गरिए पनि कथा रोकिएन, निर्वाध रूपले बढेको छ ।

यसैले होला आजको नेपाली कथा व्यावसायिकताको सिकारमा बन्धित हुन पुगेको। त्यत्रो वाद, आन्दोलन, चर्चापरिचर्चा र समीक्षा भएर पनि तटस्थ दृष्टिबाट कथाको मूल्याङ्कन हुन पाएन। आफ्नो स्वार्थमा निहित पत्रिका, पत्रकारद्वारा आफ्नै रचनाहरू उत्कृष्ट घोषित गर्ने, आफ्ना वरिपरिका कथालाई मात्र मान्यता दिने प्रथाबाट ग्रसित आजको कथाले वास्तवमै आफ्नो पहिचान र अस्तित्वको दाबी गरिरहेछ र ती स्वघोषित उत्कृष्टकर्ताहरूले के पनि सोच्नुपर्छ भने कथा केवल मार्मिक भएर, केवल यथार्थ भएर मात्र उत्कृष्ट हुने होइन। कथाको 'ट्रेन्ड', आजको कथाको माग, आजको कथाको स्वरूप पनि चिन्नुपर्छ, चिन्न सक्नुपर्छ। हैन भने कथा मर्‍यो वा हाम्रै वरिपरिका, हाम्रै साथीका कथाहरू समाजसुधारक भएका कारण राम्रो भन्नु कति हास्यस्पद होला, सोच्नुपर्नेछ।

वास्तवमै केही त्यस्ता प्राध्यापकीय स्तरका समीक्षक पनि छन्, जो कथा बुझ्नु त परै जाओस्, कथाकै सृष्टिकर्ता भएर पढाइन्छ भने आजको कथाले भोग्ने भयावह अरू कस्तो होला ? यसैले होला ती तपसिलका समीक्षकहरू आजको कथा बुझ्नुबाट परै रहन चाहन्छन्। अगि बढ्नुपर्छ पनि भन्ने र आफैं पछि सर्नुको यो उत्कृष्ट नमुना नभए अरू के होला ?

कथाको नवीन संरचनाबारे मत

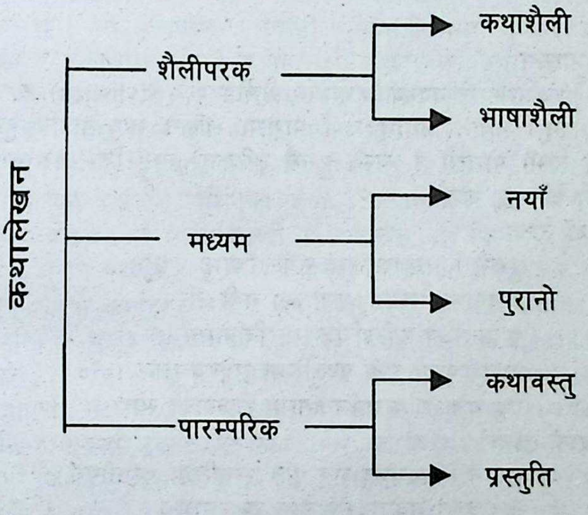
+ यस चरणमा नेपाली कथाले आयामेली, स्वैरकल्पनात्मक, अकथात्मक, नवसंरचनात्मक र अजटिल गठनात्मक आदि प्रयोगद्वारा आफ्नो परिपाटीबद्ध ढाँचालाई पूरै भत्काएको छ। फलस्वरूप यस चरणमा नेपाली कथा प्रत्येक स्थापित एवम् मान्य परिभाषाबाट अपरिभाषेय र मुक्त हुन पुगेको छ। यो अपरिभाषेयता कथाको सतत विकासशील प्रवृति र नवीन संरचनाको खोजीको स्पष्ट प्रमाण हो।
[नेपाली कथाको विकास : मधुपर्क, २०५० मङ्सिर - **मोहनराज शर्मा**]

+ कोरा सैद्धान्तिक कलात्मकताको कसीमा अटाएन भनेर आजको कथालाई ह्रासोन्मुख भन्नु जायज देखिँदैन। जसरी आज प्रयोगका विभिन्न आयामहरू नेपाली कथामा थपिएका छन्, त्यसैले गर्दा कतिपय विद्वान्हरूलाई आज कथाप्रति असन्तुष्टि भएको छ। उनीहरूलाई लाग्दछ, यी कथाहरूमा नियम भङ्ग भएका छन्, भाषामाथि चोट पुगेको छ। त्यस कारण कति पटक देखिएको छ, कथाको समीक्षा गर्दा अन्य त्यसका विशेषताहरू नहेरेर केवल कक्षामा 'पाठको शुद्धाशुद्धि शिक्षकले गरेझैं' कथाको व्याकरण हेरेर अर्ती दिइन्छ। त्यसको कारण उही 'पहिले' प्रतिको मोह हो। आजको कथाकार कथ्य भाषामा लेख्न बढी रुचाउँछ। कथ्य भाषाले कति पटक परम्परागत व्याकरणलाई तोडेको पनि हुन्छ। यो 'तोड्नु' कति जनालाई मन पर्दैन, किनभने त्यसले उनीहरूको विद्वत्ताका चार किल्लामा आघात पुग्छ, तर यो 'तोड्नु' आजको कथाकारलाई मन पर्छ। अनि आधुनिक भाषाविज्ञानले पनि यसलाई ठीक ठहर्‍याएको छ। यसरी आजका कथाकार ती 'विगतचेत' भएकाहरूभन्दा अगि छन्, त्यसैले तिनलाई आजको नेपाली कथा ह्रासोन्मुख लाग्दछ।
[के आजको नेपाली कथा ह्रासोन्मुख छ ? : मिर्मिरे, २०४६ असार-साउन - **ध्रुवचन्द्र गौतम**]

साथै आजको समयमा त वैज्ञानिक विकास तथा विद्युतीय तरङ्गको बढ्दो प्रभावले यान्त्रिकता उत्पन्न गर्नुका साथै वर्तमान पिँढीमा, सर्जकमा एक त्रास, भय, यन्त्रणा, आक्रान्त भरिदिएको छ। आफ्नो अस्तित्वका लागि जति सङ्घर्ष आजको कथाकारले गरिरहेछन् र त्यो पहिलेका कुनै कथाकारले गरेका छैनन्, किनभने ती कथाकारहरू न त आफ्नो वशमा थिए, न

कुनै सङ्घर्षको नियतिमा। थिए त केवल आदर्शको अध्यात्ममा लिप्त, जुन प्रकट गरेर तिनीहरू सन्तोषको अनुभव गर्दथे। आजका कथाकारहरू त स्वयम् आफैँमा रुष्ट र सन्त्रस्त छन्। सबै सम्बन्धहरू त्यो राजनैतिक होस् वा पारिवारिक, सामाजिक होस् वा अन्तर्रष्ट्रिय, सबैबाट वितृष्णा बोकेर कथा सिर्जना गर्छन्। यो उनीहरूको सोख हैन, बाध्यता हो आजको समयले दिएको। सबै नैतिक मूल्यहरू विघटित भए, एक अनिवार्य सङ्घर्षमा बाँचिरहेछन् उनीहरू। अब मैनाली युगका कथाहरूले यस समय 'रामायण' को काम त देलान्, तर आजको यन्त्रणालाई छुन सक्तैनन्, किनभने मैनालीले भोगेका युग र आजको युगमा विशाल परिवर्तन भइसकेको छ। यसैले आजका लागि त जुन दृष्टिको आवश्यकता छ, त्यो दृष्टिले पारम्परिक भएर हेर्नु जीवित हुनु हैन, आर्यघाटमा बसेर मृत्यु कुर्नुसमान हो। जुन दोहोरो जीवन र व्यापक असन्तोषको सामाजिक पीठिकाप्रति हामी सिर्जनरत छौँ, त्यसको पर्यवेक्षण जीवनको टुक्रिएका र भोगिएका क्षणहरूबाट निसृत छ। त्यो तर्कातीत तथा व्यापक मानवीय स्तरमा आजको दुष्कर ज़ीवनको पर्याय हो।

■ प्रश्नहरू जति छन्, प्रतिप्रश्नहरू उति हुन सक्छन्। अझ आजको कथालेखन र यस दशकका कथाहरूलाई लेखिने समयावधि कस्तो रूपमा देखिए भन्ने कुराको स्पष्ट चित्र यसरी पनि हेर्न सकिन्छ, जस्तै -



= कथालेखनको कथाभूमि २०४३-५३ सम्मको कालावधि अर्थात् यस दशकका कथाहरूलाई माथि उदाहरणार्थ दिए तापनि यहाँ ती कथाहरूको लेखननाप पर्गेल्दा रेखाचित्रअनुरूप के देखिन्छ भने यस अवधिमा कथा तीन प्रकारले लेखिएको देखिन्छ, जस्तै-

१. शैलीपरक।
२. मध्यम।
३. पारम्परिक।

■ शैलीपरक

यसमा कथाहरू नवीन, प्रयोगशील हुनुका साथै पुराना ढाँचा र मान्यतालाई अस्वीकार गरी आजको लेखनलाई बढी प्रस्ट्याउने चेष्टा गरिन्छ अर्थात् विश्वव्यापी चेतनाले लेराएको प्रयोगपरकतालाई अँगाली देशकाल-परिस्थितिको चित्रण गर्ने गरिएका देखिन्छन्, जस्तै-

क. कथाशैलीमा विभिन्नता

- नवीन कथावस्तु ।
- कथावस्तुलाई प्रयोग गर्ने प्रस्तुति ।
- यथार्थ चित्रणलाई शैलीपरक तरिकामा व्यक्त ।
- कथाको भावमूमिमा शैलीको प्राध्यान्यता ।
- कथानकमा पृथकीकरण ।

ख. भाषाशैलीमा विविधता

- भाषाशैलीमा पृथक्ता ।
- भाषाशैलीमा प्रयोगपरकता ।
- प्रस्तुतिमा विविधता ।
- स्वतन्त्र अप्रत्यक्ष कथनको प्रस्तुति ।
- पात्रअनुरूपको संवादमा मौलिक प्रस्तुति ।

■ माध्यम

यसमा लेखिएका कथाहरू शैलीपरक (Stylistics) र पारम्परिक (Well made) दुवै हुन्छन् । नवीन अर्थात् नयाँ पारामा लेखिने भए तापनि पुरानै विषयवस्तुको समावेश भएको हामी पाउँछौं र त्यस्तै पुरानै तरिकाले नयाँ विषयवस्तुलाई पनि प्रयोग वा उपयोग गरिएको देखिन्छ, जस्तै -

क. नयाँ ढाँचा

- पुरानै विषयवस्तुलाई नयँ ढाँचामा प्रस्तुत ।
- कथावस्तु पुरानो, प्रयोगमा नवीनता ।
- पात्रहरूको चरित्रचित्रणमा विविधता ।
- सन्देशभन्दा बढी प्रस्तुतिमा उद्देश्यमूलक ।
- यथार्थता र सामाजिकतामा लेखकको सोच ।

ख. पुरानो ढाँचा

- नवीन विषयवस्तु भए पनि प्रस्तुतिमा पुरानोपन ।
- कथावस्तु नवीन, लेखनमा एकरसता ।
- पुरानो आदर्श र नवीन यथार्थको मिश्रण ।
- पात्रहरूमा लेखंकीय आदर्शता ।
- सन्देशपरकता ।

■ पारम्परिक

यसमा लेखिने वा लेखिएका कथाहरू पुरानै ढाँचामा गुथिएका हुन्छन् । आदर्श जीवनको प्रस्तुतिबाट सामाजिकतालाई बढी प्राध्यान्नता दिने र शैली, लेखन-परिपाटी, रुचि,

संवादपद्धति आदि सबै पारम्परिक अर्थात् पुरानै चल्दै आएको रूपअनुसार हुने गर्दछ यसमा पहिले जस्तो थियो, अहिले पनि त्यस्तै हुनुपर्छ भन्ने आग्रहको लेखन यस क्षेत्रमा पर्दछ। पारम्परिक लेखन भनेको परम्परालाई बढी प्रश्रय दिने लेखन हो र प्रयुक्त हुने पद्धति परम्परा-अनुरूपकै हुन्छ, जस्तै -

क. कथावस्तु

- परम्पराअनुरूपको ।
- घटनाप्रधान ।
- आदर्शता ।
- सामाजिकता ।
- उद्देश्यको गुणग्राह्यता ।

ख. प्रस्तुति

- एकरसता ।
- सरलता ।
- रैखिकता ।
- कल्पनाशीलता ।
- सामान्यता ।

= माथि उल्लिखित रेखाचित्रमा वर्णित रूप कथालेखन र त्यसको शैली, प्रस्तुतिको अवस्थाको चित्रण हो। यो कथालेखन नेपाली कथासाहित्यमा २०४३ सालदेखि २०५३ सालभित्र लेखिएका र प्रकाशित भएका कथाहरूको आकलनका लागि प्रस्तुत गरिएको हो। यसबाट के थाहा लाग्दछ भने चालीसको दशक मृत घोषित भए पनि त्यस समयमा विभिन्न पद्धतिबाट कथा लेखिँदो रहेछ भन्ने कुराको यो नाप र माप हो।

= अव प्रश्न उठछ, कुनचाहिँ कथा जीवित हो त ?

■ चालीसको दशकमा लेखिएका कथा र कथाकारहरू सबै सशक्त नै छन् भन्ने यस लेखको आशय होइन। न त्यससम्बन्धी नै वकालत हो, किनभने यस दशकमा पनि फितला, कमजोर र पुरानै परम्परालाई सिरानी हालेर लेखिएका कथाहरू र कथाकारको भीड पनि नभएका हैनन् अथवा कथाद्वारा समाज बदल्नुपर्छ भनेर आफ्नो (कथाकारको) आत्मालाई आग्रहको कठोर हतियार मारेर सिद्धान्तको ठेक्कापट्टा प्रस्तुत गर्ने कथाकारहरू पनि देखिएका छन्, तर उनीहरूले के पनि सम्झना राख्नुपर्छ भने 'रामायण' ले आदर्श सिकाउँछ अवश्य, तर समाजमा 'आदर्श' कायम गर्न सकेको वा भएको कहाँ छ ? त्यस्तै कोही यस्ता कथासर्जकहरू पनि हामीकहाँ उत्पत्ति नभएका हैनन्, जो विश्वसाहित्यका सामकालिक 'ट्रेन्ड' को अध्ययन त परै जाओस् नेपाली साहित्यकै वर्तमान कथाको अध्ययन पनि गर्न नसक्ने, नजान्ने अनि आफ्नै र आफ्नो गुटको कथा मात्र राम्रो मान्ने यसै दशकमा सम्मिलित छन्। यसमा केही त्यस्ता समीक्षक पनि सहभागी छन्, जो राजधानीमै लिसोझैँ टाँसिएर दुर्गम गाउँको विषयवस्तुलाई आदर्श मानी त्रेतायुगका आप्त-उदाहरण दिने र प्रयोगका नाउँमा 'प' नजान्नेलाई यस दशकका उत्कृष्ट सर्जक मान्दछन्। अनि यो झ्याली पिट्छन् – यस्तै हाम्रा सर्जकबाट मात्र नेपाली साहित्य बचेको छ। अब यस्तोमा यस दशकका उपलब्धिहरू कसरी निर्धारण गर्ने ? ठीक छ, नवीन सोचविचार र शैली हाम्रो माटोसुहाउँदो नहोला, हाम्रो हावाअनुरूप नहोला रे, तर पुरातनलाई 'भजमन' जप्नेहरू पनि त यस दशकमा जन्मेका छन्, हुर्केका छन् भने यसैबाट पनि कथासाहित्य मरेको हो भन्ने मुढे सोचाइ राख्न नपर्ने हो।

यस्ता खाले कथाकारहरू नै चालीसको दशक मऱ्यो भन्ने समालोचकका लागि त 'मानसपुत्र' वा उनीहरूका सोचाइको 'आइडियल' चेला मानिनुपर्ने हो कि होइन ?

■ के हो कथा तत्त्व ? के हो कथाको वर्तमान 'ट्रेन्ड' कथानकको प्रस्तुति ? के हो शैली ? के हो वस्तुस्थितिको ज्ञान एवम् चित्रण ? के हो 'प्लटलेस' ? कथा के हो ? के हो प्रयोग कथा ? यस्ता प्रश्नहरूको एकरत्ती सरोकार नराख्ने र समाज एवम् जनहितलाई कथा लेख्नुपर्छ भन्ने कथासर्जक पनि यसै दशकमा सम्मिलित भई उपलब्धि मुहार लिएर देखा परेका छन् भने यसलाई पनि अरू के विशेषण दिने ?

■ हुन त केही पुरानो पुस्ताका कथाकारहरू पनि यस दशकमा लेखनवद्ध छन् र आफ्ना कथालेखनीलाई वर्तमान वा समकालीन कथालेखनभन्दा सशक्त र कालजयी उपमा गुथेर स्वघोषित संज्ञा दिने पनि गरेका नदेखिएको हैन, तर उक्त लामा परिच्छेदजस्ता 'मनोटोनस्' कथा लेखी आफूलाई मानक कथाकार सम्झी एउटा कुनामा वसी आफ्नो आत्मरतिमा डुब्ने यस्ता कथाकारले पनि चालीसको दशकलाई मृत गर्नमा वडो सहायकसिद्ध गरेका छन् भन्ने कुरा मननयोग्य छ कि छैन ?

■ त्यस्तै कोही त कथा बुझ्न त परै जाओस्, त्यस्ताले आजको कथालाई समालोचना गर्दै फलानाको कथा त फलानाको शैलीसँग मिल्नमिल्न खोज्छ भनेर अध्ययनहीन तर्क दिँदै र कथाले देश वनाउनुपर्छ, विश्वसाहित्यको 'ट्रेन्ड' को प्रभाव हामीकहाँ पार्न हुन्न भन्ने गर्छन् । यो पद्धति पनि यस दशकका लागि मृत हुने कारक तत्त्व बन्न पुगेको कुरामा के नकार्ने ?

■ त्यति मात्र हैन, यहाँ त कान सुन्ने वहिरा, आँखा देख्ने अन्धा, खुट्टा भएका अपाङ्ग आदि विशेषताले सम्पन्न कथाका निर्णायक पनि छन्, जो कथा त छोडौं, मुक्तकतुक्तक शैलीका रचनामा पनि फितला छन् । यो वर्तमान नेपाली कथासाहित्यका लागि अर्को विडम्वना नभएर अरू के हुन सक्छ ?

■ यसैले पनि चालीसको दशकका कथाहरू काव्य र कथाशिल्पका दृष्टिले नेपाली कथासाहित्यलाई हिँड्न सक्ने अवस्थामा पुऱ्याएको छ भन्नुमा अत्युक्ति नहोला । यस दशकका कथामा प्रयोगशीलता, विश्वव्यापी चेतनालाई छुने प्रयास भएको छ । यसवाट मृतकथा होइन, मृतावस्थालाई विउँझ्याउने सजीव कथाको परम्परा सुरु भएको छ भन्नुपर्ने हुन्छ ।

■ आजको समयले जति व्यस्तता दिएको छ, जति क्लिष्टता दिएको छ, त्यो रोएर, कराएर, निरास भएर समाधान हुने होइन । जसोतसो एड्जस्ट गर्नुपर्ने वाध्यता मान्छेलाई छ, किनभने ऊ यही समयका धपेडा, खुसी, दुख, सुख, घाम, छाया आदिइत्यादि कर्म भोग्न जन्मेको हो । आजको कथाले त्यस्तै समयको प्रतिनिधित्वलाई सम्प्रेषण गर्छ भने त्यो कथा मरेको होइन, युद्धक्षेत्रमा युद्धघोष गर्दै युद्धरत भइरहेको योद्धा हो, अस्त्र हो । यसैले पनि चालीसको दशकको कथा मऱ्यो भन्नु हास्यास्पद मात्र हैन, साहित्यका पूरै विधाप्रति अन्याय गर्नु हो ।

■ यस प्रकार नयाँ कथ्य, नयाँ प्रयोग र नयाँनयाँ जीवनमूल्यद्वारा नयाँ कथाले नेपाली कथासाहित्यलाई नयाँ अर्थवेत्ता एवम् कला-सञ्चेतना प्रदान गर्नुका साथै एउटा गति पनि प्रवाह गरेको छ, जुन नितान्त नयाँ उपलब्धि हो । यसैले यस्ता खाले कथाको जन्मले साहित्यलाई मृत होइन, जीवन्तता प्रदान गरेको छ ।

■ हुन त यस दशकको कथालाई आक्षेप 'मृत' मात्र होइन, यस्ता संज्ञा-विशेषण पनि दिइएको छ --

क. निरस्त कथा ।
- कथाहीन कथा ।
- अर्थहीन कथा ।
- उद्देश्यहीन कथा ।

ख. विग्रह कथा ।
- आदर्शहीन कथा ।
- मूल्यहीन कथा ।
- सहजहीन कथा ।

ग. जटिल कथा ।
- धर्महीन कथा ।
- वस्तुहीन कथा ।
- रोचकहीन कथा ।

-- आदि ।

■ यस्ता आक्षेपहरू सत्य भए त कथासाहित्य सुकेर साहित्य-प्रवाहको एक धारा सुकिसक्थ्यो, तर सुकिएन । यसैले आजको कथाको मापदण्डलाई निर्धारित नगरेर 'राम्रो कथा' को प्रतिमान स्थापित गर्नुपर्छ भन्ने त्यस्ता अतिशयोक्तिलाई एकातिर राखेर कथाप्रवाहमा डुबी अध्ययन गर्ने नै हो भन्ने नयाँ कथा, आजको कथा, समकालीन कथा, समसामयिक कथा, आधुनिक कथा, अत्याधुनिक कथा आदिका विभूषणले चालीसको दशकका कथालाई चुर्लुम्म पार्न सकिन्छ, किनभने 'आजको कथा' एक स्थापित विधा हो । यसैले यसको रूप विविधता र विराट्तातिर प्रवेश हुँदै छ ।

■ आजको कथा २०४३-५३ बीचको **कथा-सृष्टि** हो । यस दशकमा यसले आफ्नो अस्तित्वलाई प्रमाणित र प्रतिष्ठित गर्ने प्रयत्नमा सदैव डटिरहेको छ र यस्ता कथाहरूको जन्मले पनि यो कुराको पुष्टि गर्दछ, तर सङ्घर्षरत रहनु असफलताको वा मृतको परिचायक होइन । यसैले कोही के मान्छन् भने केही समययता कथारचनाको नयाँ रूप निर्माण हुँदै छ र कथारचनाको यस्तो एक रचनात्मक चेतना हामीसामु आएको छ, जुन पूर्ववर्ती रचनापिढीँभन्दा अलग र पृथक् रूपले देखा पर्दछ ।

■ आजको कथालाई कथाहीन मानेर वा कथा लेख्न नजानेको अर्थ दिएर वा वढी प्रयोगशीलता नबुझेर 'अकथा' नाउँ दिइएको छ । 'अकथा' को अर्थ यो होइन । 'अकथा' विशुद्ध कथा हो । यो कथालेखन पारम्परिक लेखनबाट पृथक् रही आफूले भोग्दै रहेको समय,

असङ्गति, विकृति, कुरीति आदि बिब्ल्याँटाहरूको प्रतीकका रूपमा 'अ' भएर 'अकथा' भएको हो। पेरिसमा जन्मिएको 'अकथा' अर्थात् स्यामुएल बेकेटद्वारा प्रतिपादित 'अकथा' [Anti-story] विभिन्न मुलुक चहारेर नेपालमा बीस सालतिर प्रवेश भई अहिले भ्याँगिएर विविध रूपमा विविध आकारप्रकारमा र विविध नाउँमा सरणि भएको छ। यसका कारण वा विशेषता यी पनि हुन सक्छन्, जस्तै -

- अस्तित्ववादी चेतना।
- विसङ्गतिपरक स्थितिको बोध।
- विश्वव्यापी लेखनको प्रभाव।
- तात्कालिक समयको स्थितिबोध।
- जीवनव्यर्थताको विचारसरणि।
- पारम्परिक मूल्यको विरोध।
- परिस्थितिजन्य मान्यताको विद्रोह।
- आस्था र मान्यताको विघटन।
- -- आदि।

■ यस प्रकार यस दशकको कथा साहित्य, नवलेखनको सन्दर्भमा भन्नुपर्दा गतिशील र प्रवाहमान देखिन्छ। कथाबाट अकथा वा आधुनिकबाट अत्याधुनिक र अब उत्तरआधुनिक हुँदै समसामयिकबाट समकालीन बनेका यस दशकका कथाहरू श्रेष्ठतर सूत्रहरूको पुनर्स्थापना, आत्मपरकताबाट उठेर जीवनसँग सुसम्बद्ध गर्ने प्रयासमा छन् र यो वस्तु-संयोजनमा एक विलक्षण योग हो। यस दशकका कथाहरू यसैले पनि नयाँ भाषा, नयाँ भङ्गिमा, नयाँ रूपमा नवीन सिर्जनसंसार निर्माण गर्दै पाठकीय रूचिलाई विस्तार गर्न पुगेका कुरा बिर्सन सकिन्न। हुन त यस दशकमा केही फितला कथालेखन, केही फितला मानसिकता, केही अध्ययनहीन सोच भएका कथाहरू पनि नभएका होइनन्, यी त ती पुरानै विचारका पक्षपाती भएर नवीन मूल्यमान्यतासँग पौंठेजारी खेल्दै विगतलाई आगतसँग जुधाउने प्रयत्नमा पानीमाथि लट्ठी प्रहार गरी आदिमपरक खुबी देखाउने अभिनय गर्दै छन्। केवल यस्ता कारणबाट मात्र कथासिर्जना बाँच्ने होइन। यो त नवीन मान्यतासँग 'एड्जस्ट' हुन नसकी पलायन हुने मुढे बुद्धिको प्रदर्शन मात्र हो भन्ने कुरा पनि सबैले बुझ्नुपर्छ।

■ अब भन्नुहोस् –
नेपाली कथा !
आजको नेपाली कथा !
चालीसको दशकको कथा !
कहाँ मरेको छ ? कहिले मरेको छ ?

■ आजको कथा मर्दैन।
मरेको छैन।
भविष्यलाई स्वागत गर्दै लेखिँदै छ - नवीन कथा।

■ यसैले चालीसको दशकको कथा जीवित छ, सुगठित छ, गतिवान् छ।

पाश्चात्य नाट्य विधाः मान्यता प्रवृति र प्रभाव

- डा रामचन्द्र भट्ट

१. उपक्रम

नाट्य साहित्य सम्वन्धी सैद्धान्तिक चर्चा पूर्वीय र पश्चिमी देशमा केही मात्रामा बेग्लाबेग्लै भएपनि आनन्दानुभूति र रसास्वादनका दृष्टिले सहृदय प्रेक्षकका लागि समानरूपले आस्वादयोग्य हुन्छ। कुनै पनि देशको सभ्यता र संस्कृतिलाई त्यस देशको कला र साहित्यले परिचित गराउँछ। साहित्य समाजको समुन्नत अवस्थाको द्योतक हो। साहित्यविहीन समाज हीनस्तरको हुन जान्छ।

प्रस्तुत प्रसङ्गमा पाश्चात्य जगत्मा यूनानी नाट्यशास्त्र सम्बन्धी चर्चाले साहित्यका विविध फाटमध्ये नाट्यशास्त्रको अध्ययनमा सघाउ पुऱ्याउने तत्सम्बन्धी सैद्धान्तिक चर्चा गर्ने प्रयास गरिएको छ।

२. पाश्चात्य (यूनानी) नाट्य साहित्य उद्भव

पूर्व र पश्चिमका नाट्य विधाहरू परस्पर असंपृक्त भई घुणाक्षर न्यायले समानान्तर रूपमा रहेका छन्। पश्चिमी नाट्य विधाको प्रारम्भ सहस्राब्दी वर्ष पूर्व अज्ञात कालदेखि भएको मानिन्छ। यूनानी देवता डायोनिस, वीनिस र अपोलो देवताको समाराधना र सम्मानमा आयोजित सहगान, नाट्य र संवादहरूबाट नाट्यको उत्पत्ति भएको विश्वास गरिन्छ। पश्चिमी विद्वान् प्रो. गिल्वर्ट मुरेको कथनमा यो मत दैवी सिद्धान्तपरकमा गणना गरिन्छ। यसको उद्भव सम्बन्धमा लौकिक सिद्धान्त पनि छ, ती मतहरूमा डा. रिजवेले वीरपूजा, कीथले ऋतु विजय, पिशेलले कठपुतलीको नृत्य, डा. कोनोले छाया नाटक र अरू कसैले मेपोलोबाट नाट्यको परम्परा प्रारम्भ भएको बताउँछन्।

वीरपूजामा यूनानीहरू आफ्ना दिवङ्गत वीरहरूका सम्झनाको खाँतिर वीरहरूको जीवनको अनुकरण गर्ने गर्दथे। पूर्वमा रामलीला, कृष्णलीला झै त्यहाँ वीरहरूका चरित्रको अनुकरण गरिन्थ्यो। मेपोलमा मे महिनामा गरिने "नृत्योत्संव" लाई यसको उद्भव मानिन्छ। प्रो. पिशेलले कठपुतली नचाउने (धागोले तानेर कठपुतलीलाई नचाउने) विधिबाट सूत्रधार शब्दको नामकरणसँगै नाटकको उत्पत्ति मान्दछन्। यस विधाका उद्भवका सम्बन्धमा पूर्वमा भरतले झै पश्चिममा अरस्तुले पोएटिक्स (Poetics) मा प्रकाश पारेका छन्। साधारणतः

डा. निकोलको भनाइमा लीलाअभिनय नाट्यको उत्पत्तिको कारण हो। नाट्य पूर्वबाट पश्चिममा उपहृत भएको भन्ने मत र पश्चिमबाट पूर्वमा अनुकरण गरिएको भन्ने मतका पुष्ट प्रमाण छैनन्। सामान्यतः तर्कका आधारले हेर्दा "यवनिका" (पर्दा) को प्रयोगले यवनदेशबाट पूर्व भारत, नेपाल) मा नाटकको आगमन भएको मत छ भने सूत्रधार र इन्द्रोत्सवको विधिबाट देखापरेको नाट्यविधाले पूर्वबाट पश्चिममा प्रचलनमा आएको तर्क पनि उपस्थित गरिन्छ। तर दुवै हाराहारीमा आ-आफ्नो देशबाट उद्भूत भएका हुन्।

३. नाट्य साहित्य भेद

पश्चिममा नाटक मुख्यतः दुई वर्गमा विभाजित छन् - ट्रयाजेडी र कमेडी। ट्रयाजेडी (त्रासदी) को मूलभाव (स्थायी भाव) करुणा र भय मिश्रित रूपमा आश्रित छ। कमेडीको स्थायी भाव भने हाँसो हुन्छ। नाटक भन्नाले मूलतः त्रासदी नै एक विधा हो। कमेडी नाटक विधा भएपनि त्रासदी भन्दा न्यूनस्तरको हुन्छ। त्यो पूर्वीय दृष्टिकोणले प्रहसन रूपकको झै हुन्छ। त्रासदी नाटकको लक्षण पूर्वमा जस्तो छैन। पूर्वमा पर्यवसानमा हुने नाटक निषेध गरिएको छ। यद्यपि अपवादस्वरुप यहाँ पनि "उत्तर रामचरितम्" जस्तो नाटक वियोग पर्यवसायी मानिन्छ। पूर्वीय नाटकहरू सुखान्त नै प्रायः हुन्छन् पूर्वीयका सुखपरक नाटकसँग पश्चिमको कमेडीसँग तुलना गर्न मिल्दैन। पश्चिमी कमेडी सुखपरक नाटक पूर्वीय नाटक भन्दा हल्का हुन्छन्। यिनीहरू प्रहसन रूपकका बराबरी मान्न सकिन्छन्। जुन नाटकको अन्तिम फलप्राप्ति नायकको विजय या सफलता र मनोरञ्जनमा पर्यवसित हुन्छ, त्यसलाई सुखान्त (Comedy) र यसको विपरित जहाँ नायक Hero को विफलता, मृत्यु हानि, शोक या भयमा पर्यवसित हुन्छ त्यसलाई दुःखान्त (Tragedy) भनी बताइन्छ।

अरस्तुको अनुकरण सिद्धान्त

अरस्तुको अनुकरण सिद्धान्तको विश्लेषण गर्नुभन्दा पहिले विभिन्न भाषाहरूमा अनुकरणको शब्दहरूलाई हेर्नु उपयुक्त हुनेछ। यसप्रकार सर्वप्रथम यूनानी "मिमेसिस" या अङ्ग्रेजी शब्द इमिटेसनको पर्यायवाची शब्द अनुकरण हो। अनुकरण सिद्धान्तको साहित्य जगत्मा विविधरूपबाट मनोवैज्ञानिक विश्लेषण भएको छ।

हुनत यूनानी साहित्यमा अनुकरण शब्दको प्रयोग अरस्तु भन्दा पहिलेका विद्वान्हरूले गरिसकेका थिए। प्लेटोले यही अनुकरण शब्दको आधारमा काव्यलाई तिरस्कार गरेका थिए। उनको विचारअनुसार अनुकरणको पनि अनुकरण रूपमा प्रस्तुत गरिएको कलामा सत्यको कुनै पनि आभास पाउन सकिन्न। "प्लेटोको उक्तिअनुसार कविता एक त असत्य चीज हो दोस्रो यसले पाठकको चरित्र विगार्दछ। प्लेटो र उनीभन्दा पुर्वका यवनाचार्यहरूले अनुकरण शब्दको स्थूल अर्थ प्रतिकृति भन्ने मानेका थिए। उनीहरूका विचारमा विभिन्न कलाकारहरू आफ्नो आफ्नो उपकरणअनुसार (भौतिक जीव र जगतको अनुकरण) अर्थात् जस्तो चित्रकारले रङ्गको माध्यमद्वारा, अभिनेताले भेषभूषा र वाचिक क्रियाद्वारा अनुकरण गर्दछन् त्यस्तै कविले शब्दद्वारा अनुकरण गर्नु नै कलामा प्रकृतिको अनुकरण हो। कला प्रकृतिको अनुकरण हो (Art is an Imitation of Nature) भन्ने धारणा प्लेटो र पूर्ववर्ती पश्चिमी आचार्यहरूको थियो।

यूरोपको काव्यशास्त्रमा पनि यही कला र अनुकरण सम्बन्धको विषयमा ठूलो झगडा निस्केको थियो। १७ र १८ औं शताब्दीका नाट्यशास्त्रीहरूले विभिन्न प्रकारका

मतमतान्तर देखाएका छन्। यसैसन्दर्भमा होरेसले प्रकृतिको अर्थ दृश्यमान जीवनजगत् र अनुकरणको अर्थ यथावत् प्रयत्न भन्ने देखाए। होरेसको शास्त्रलाई मान्ने नव्यशास्त्रीहरूले भने प्रकृतिको अर्थ, स्थावर जङ्गमसहित दृश्यमान जीवनजगत पनि हो र अनुकरणको अर्थ यथावत् प्रत्यङ्कन र कलाको अर्थ रीतिवद्ध रचना हो भनी अर्थ्याए। वस्तुको पनि दुई रूप हुन्छन् १) बाह्यस्थ (बाहिरी नेत्र ग्राृय) (२) आभ्यन्तरिक (सृजना प्रक्रिया, निर्माताको कला)

देश र कालको सीमामा नबाँधेको कुरा अमूर्त, सीमा भित्र क्रमशः अन्त र बाह्य (Infinite र Finite) हुन्छन्। देश र कालको सीमाभन्दा बाहिर रहेको कुरा सार्वभौम र सार्वकालिक हुन्छ। यसलाई भित्रीतत्व अथवा भाव विचार कल्पना भन्छौ।

मूर्त (पक्षको) चित्रण वस्तुपरक हुन्छ र अमूर्त पक्षको चित्रण भावपरक हुन्छ। भित्री पक्ष कल्पना, अनुभूति र विचारसँग सम्बन्ध राख्ने हुन्छ। काव्यात्मक अनुकरणको विषय, प्रकृति अथवा जीवनको बहिरङ्ग र अन्तरङ्ग हो। जसमा आनन्दानुभूति मिसिएको हुन्छ। जीवनको बहिरङ्ग भन्नाले नाम, आकारधारी जड र जङ्गल रूप भन्ने मान्नु पर्छ। जीवनको अन्तरङ्ग भन्नाले भित्री अनुभूति विचार र कल्पना भन्ने मान्नु पर्छ। यूनानी भाषाको पोएटिक्स (Poctics) को अर्थमा कवि कर्मले अनुकरणकार्य र काव्यलाई इङ्गित गरिएको हुन्छ भने कवि भन्नाले अनुकरणकर्ता बुझिन्छ।

अरस्तुको व्याख्याबाट के स्पष्ट हुन्छ भने प्रकृतिको बाह्य रूप विशिष्ट रूप हो, जो समय र परिस्थितिले व्यवधान गरिएको हुन्छ। तर आभ्यन्तरिक पक्षमा भने समय र अवस्थाले बाँधेको हुन्न र यसैले यो सार्वजनिक र सार्वकालिक हुन्छ।

अरस्तुको मुताविक कला अनुकरण हो (साहित्य, कर्मको अनुकरण हों) तर पूर्णरूपेण होइन वरन् नयाँ प्रतिविधानको पुनर्नवीकरण हो। (अर्थात् Art is not the imitation of Nature but the Increation (Recreation).

उपरोक्त इन्क्रिएसन(Increation) शब्दबाट के स्पष्ट हुन्छ भने प्रकृतिमा नदेखिएको रहस्यतम तत्व कलामा देखिन आउँछ अर्को शब्दमा भन्दा कविले विषय प्रस्तुतिकरण गर्दा वस्तुपरक दृष्टिकोण मात्र नभएर आत्मपरक र भावनात्मक तरिकाले प्रस्तुत गर्छ। यसैले कलाकृति चाहिँ निर्माणकर्ताको निजी अनुभूति र भावात्मक संवेदनको प्रस्तुति हो। सामान्य वस्तुको चित्रण मात्र यथार्थ भएको छैन। अतः कला पुनः सृजना हो। यहाँ उत्पादकले आफ्ना मौलिक भावको चिन्तन र दर्शनका विचारका पक्ष र विपक्षको पनि राम्रो दिग्दर्शन गरेको हुन्छ।

अरस्तुको अनुकरण मूलको पुनरुत्पादनको जस्तो त्यो वस्तु छ त्यसै रूपमा नभई जस्तो त्यो इन्द्रियलाई गाह्य हुन्छ त्यो रूपमा पुनरुत्पादन हुनु हो। यस मतलाई मुरे, स्कट, जेन्स र एटकिन्सले अरस्तुलाई समर्थन गरेको पाइन्छ।

भारतीय काव्यशास्त्रमा पनि अनुकरण शब्दको प्रयोग प्रशस्त पाइन्छ। नाट्याचार्य भरतमुनिले पनि "लोकवृत्तानुकरणं नाट्य" भनेर जीवनको बाह्य रूप र आभ्यन्तरिक सबै कुरा लिएको छ। यसैप्रकार धनन्जयले पनि "अवस्थानसकृतिः नाट्य भनेर अनुकरण शब्दको उल्लेख गरेका छन्। यसैगरी रस सिद्धान्तका व्याख्याता भट्टल्लोल्लट, अभिनय गुप्त आदिले पनि अनुकरण शब्दतत्वबारे प्रशस्त छलफल गरेका छन्।

अनुकरणका माध्यमः

१) वंशीवीणामा सामञ्जस्यता र लय
२) नृत्यमा लय मात्र
३ शोकगीतिमा भाषाको माध्यम
४) रौद्रस्तोत्रमा लय सामञ्जस्य र भाषा
५) त्रासदी र कमेडीमा कहीँ भाषा, कहीँ लय र कहीँ सामञ्जस्य तीनवटै

अनुकरणको विषयः

१) यथार्थभन्दा उत्कृष्टत्तर मानवको चित्रण जस्तै - त्रासदी
२) यथार्थभन्दा निकृष्टत्तर मानवको चित्रण जस्तै - कमेडी

अनुकरणको विधि या शैलीः

१) समाख्यानात्मक - महाकाव्यमा
२) नाट्यात्मक या अभिनयात्मक - त्रासदी र कमेडीमा

अनुकरणका प्रकारः

१) त्रासदी (Tragedy)
२) महाकाव्य
३) सुखान्त (Comedy)
४) वासुरीवादन (flute, Shepherds pipe)

निष्कर्षः

प्लेटो र निजका अनुयायीहरूले कलाको अनुकरण सिद्धान्त क्षेत्रमा जुन सङ्कीर्ण एवम् भ्रममूलक तर्क प्रस्तुत गरे त्यसलाई अरस्तुले एउटा नयाँ खोजका माध्यमबाट कला र कविको मौलिकताको स्थान प्रस्तुत गरे। अर्थात् प्लेटोको कला अनुकरणको पनि अनुकरण भएकोले यो असत्य हुन्छ र यसले हाम्रा वासनाहरूलाई दमन गर्नुको वदला पोषण र सिञ्चन गर्छ भन्ने मतलाई अरस्तुले बासनाहरूको विरेचन गर्छ भनी प्रतिपादन गरे।

४) त्रासदी

त्रासदीको कथानक कुनै गम्भीर, पौराणिक अथवा ऐतिहासिक घटनामा आश्रित हुनुपर्छ। कथानक सङ्घर्षबाट उत्पन्न हुन्छ। जसमा मुख्य नायकका आफ्नो मान्छे प्रत्यक्ष र परोक्ष रूपबाट सङ्कटयुक्त या अहितकार्य गर्दछन्। यो सङ्घर्ष, विकसित हुँदै चरम विन्दुमा पुग्छ जहाँ परिस्थिति विपर्यय (Reversal of Situation) हुन्छ। कथानकको प्रवाह एक निश्चित दिशामा (Denoument) पुग्छ। जसको पर्यवसान दुर्घटनामा (Catastrophe) टुङ्गिन्छ। मृत्यु नै हुनुपर्छ भन्ने अनिवार्यता छैन। त्रासदीको मुख्य उद्देश्य भय करूणाको उद्दीपन गर्नु हो। यस उद्देश्यलाई सम्पादन गर्न त्रासदीमा यस्तो नायकको विधान (उपस्थापन) गरिएको हुन्छ। जो उच्च श्रेणीको (राजा या राजवंश या उच्च अन्य पात्र) हुन्छ र जो न नितान्त निर्दोष होस् या असल (सज्जन) अर्थात् सच्चरित्रको नै होस् या विल्कुलै क्रुर प्रकृतिको होस् र त्यसको दुःखको पर्यवसान हुनुमा त्यसको भ्रान्त्यात्मक निर्णय (False Step

Wrongly Taken) द्वारा उत्पन्न भएको हुनु पर्दछ। यसै कुरालाई प्रकारान्तरले भनौं नायकको चरित्रगत दोष र नियतिको कारण नायकको अर्धपन देखाएको हुन्छ। जसबाट नायकले समाजको सहानुभूति पाउँछ। प्रेषकहरूले, प्रारम्भमा नायकको पर्यवसानबारे जुन आशावादीताको अवधारणा गरेका हुन्छन् नाटकको अन्यमा नायकको स्थिति ठीक विपर्यय पाउने हुनाले यसले त्रास र करुणा दुवै भावको उद्‌बोधन गराउँछ।

त्रासदीको सङ्‌गठन

वियोगान्त नाटकः- यो कुनै मुख्य र गम्भीर कार्यको अनुकरण हो। यो आदि, मध्य र अन्त्य भएको, ठीक नाप र अवधि भएको, अलङ्कृत भाषा भएको र सम्पूर्ण रूपमा जहाँ जस्तो चाहिन्छ उस्तै प्रयोग भएको, वर्णनात्मक रूपमा नभई अभिनयात्मक रूपले हुन्छ र यसका करूण र भयद्वारा विभिन्न किसिमका दोषहरूलाई संशोधन गरेर मानसिक विरेचन गर्ने (भय जस्ता मनका भावनालाई हटाउने उद्देश्यले भय उत्पादन गर्ने घटनाहरू दर्शाइन्छ) मुख्य साधन हो।

पूर्वीय नाटक विधामा नाटकको लक्ष्यणहरूमध्ये नाटकमा जहाँ कथावस्तुलाई पाँच सन्धिहरूमा (मुख, प्रतिमुख, गर्भ विमर्श उपसंहति) मा विभक्त गरिएको छ, नाटकका सन्धि अवस्था र अर्थ प्रकृतिहरू नाटकमा क्रमशः अघि बढ्दै देखापरेका हुन्छन्। पश्चिमी नाट्य साहित्यमा (त्रासदीमा) पश्चिमी धारणा अनुरूप अर्थ प्रकृतिलाई कथावस्तुसँग अवस्थाहरूलाई कार्यव्यापारसँग र सन्धिहरूलाई रूपरचनासित सम्बन्धित मानेका छन्। पूर्वीय पाँचवटा अवस्थाहरूलाई (आरम्भ यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम भनिन्छ। पाश्चात्य नाटकमा घटनाको विकासको तारतम्य अनुरूप नाटकका अङ्गहरूमा तारतम्य मिलाइएका छन्।

पहिलो अवस्था

घटनाको सूत्रपात - नायक र प्रतिनायकका विरोधी भावनाको बेमेलमा सङ्घर्षको प्राकट्य हुन्छ। (सङ्घर्षको स्थिति र प्रारम्भ)

दोस्रो अवस्थामा

सङ्घर्षमय कार्य व्यापार चलिरहन्छ। (सङ्घर्षके तीव्रता)

तेस्रो अवस्थामा

सङ्घर्षशील अवस्थाको चरम सीमामा पुग्छ। (सङ्घर्षको पराकाष्ठा)

चौथो अवस्थामा

कथानकको अवतरणलाई कुनै पक्षको विजयमा निश्चित तुत्याएको हुन्छ (सङ्घर्षको अवरोह)

पाँचौ अवस्थामा

सङ्घर्षको समाप्ति हुन्छ। दुई पात्रको बीचको सङ्घर्ष चाहि बाह्य हो। सङ्घर्ष मानसिक र बाह्य दुई पक्षबाट हुन्छ, पात्रको मनमनैको अन्तरद्वन्द्व मानसिक हो।

यसरी सङ्घर्षको प्रारम्भ, तीव्रता, पराकाष्ठा, अवरोह र समाप्तिमा त्रासदी टुंङ्गिन्छ। यिनैलाई अङ्ग्रेजीमा (Exposition of Incident, Rising Action, Climax, Catastrophe & Conclusion.) भनिन्छ। प्रकारान्तरले पाश्चात्य नाट्य सङ्गठनलाई आमुख विकास चरमोत्कर्ष, अपकर्ष र उपसंहारका नामले (यी पाँच तत्वहरू) ग्रहण गर्न सकिन्छ। (पूर्वमा प्रस्तावना भैं त्यहाँ त्यो नभए पनि पूर्वारङ्गका रूपमा वृन्दगान (समूहगान) गरिन्छ। सहगान (उत्तरगान) समाप्तिमा हुन्छ)।

त्रासदीका अरू विभाजन

प्रस्तावना (Prologue), उपाख्यान (EXposition), उपसंहार र वृन्दगान (Conclusion & chorus)। यसमा वृन्दगान पूर्व भाग र उत्तर भाग गरी २ किसिमको हुन्छ।

हरेक वियोगान्त नाटकमा २ भाग हुन्छन्। (क) पूर्व भाग र उत्तरार्ध भाग।

पूर्व भागमा भूमिका, नाटकीय पूर्व रङ्ग, प्राथमिक घटनाहरू, भाग्य परिवर्तन सूचनाको यत्किन्चित वर्णन।

(ख) उत्तरार्ध भाग भाग्य परिवर्तन गर्ने सूचनावाट अन्त्यसम्मका घटना।

अरस्तुको नाटकीय कथावस्तुलाई ध्यानमा राखी शेक्सपियरले, नाटकलाई यसरी विभाजन गरेका छन्।

१. वीजारोपण (Expansion)
२. विस्तार (Rising incident)
३. चरमसीमा (Rising Action, climax)
४. विनास (Falling action and catastrophe)

५. पाश्चात्य (यूनानी) नाटकीय तत्त्व

अरस्तुले नाट्यमा, कथावस्तु, चरित्र, शैली, विचार, शिल्प र सङ्गीत- यी छ वटा वस्तुहरू आवश्यक मानेका छन्। नाट्यमा "वियोगान्त न नाटकम" भन्ने पूर्वीय लक्षण अनुसार महाकाव्य पनि पूर्वमा सुखान्त छन्। हुनतः वाल्मीकि रामायण करुणपर्यवसायी छ, तथापि उत्तरवर्ती महाकाव्यहरू भने संस्कृत साहित्यमा सुखान्तमा नै अभिलक्षित छन्। नाट्यको मूलतत्व इमिटेशन हो। रङ्गमञ्चमा अभिनेताद्वारा मूलपात्रको अनुकरण गर्नु नाट्य हो। अभिनय, यस्तो कौशलपूर्ण हुनुपर्छ कि दर्शक (प्रेक्षक) त्यसबेला देश, काल र आफूलाई विर्सी आनन्दमा चुर्लुम्म डुब्न सकोस्। जसले आनन्दानुभूति (पूर्वीयदृष्टी अनुसार रसानुभूति) गराओस्। नाटकीय तत्वबारे अरू पनि बुदाँहरू दिइन्छन्। जस्तै - दृश्यविधान, रङ्गमञ्च, सज्जा यी समस्त आउँछन्। मूलतः मुख्य तत्वहरूमा कसैले संवाद, कसैले कथावस्तु र कसैले चरित्र चित्रणलाई मुख्यरूपमा मान्दछन्। त्रासदीमा सङ्घर्ष प्राणतत्व हुनाले अनिवार्य मानिन्छ। अरस्तुले अन्वितित्रय Three unitics लाई आवश्यक ठानेका छन्। नाटकीय तत्वबारे सुबोध ढङ्गले सम्भना (याद) गर्न एउटा सूत्रलाई अघि सार्न सकिन्छ। जसलाई पोष्ट कार्ड (POST CARD) भनिन्छ। यसका प्रत्येक अक्षरले नाटकीय तत्वलाई देखाउँछ। जस्तै P = Plot, O = Organization, S = Song, T = Thought, C = Character, A = Atmosphere, R = Rhythm, D = Dialogue .

अरस्तु अनुसार यसका मुख्य ६ तत्वहरू छन् -

१. कथावस्तु (Plot)
२. चरित्रचित्रण (Character)
३. पद्यरचना र वाक्य विन्यास (गद्य) पदावली (Diction)
४. विचारतत्व वा रस (Thought)
५. दृश्य विधान, वेशभूषा र प्रसोधन (spectacle)
६ **गीत र सहगान** (Melody, Song)

१) कथावस्तु:

माथि भनिए जस्तै वियोगान्त नाटक यस्तो कार्यको अनुकरण हो जो समग्र सम्पूर्ण हुन्छ। जसमा कुनै निश्चित विस्तार हुन्छ। कथानकको विस्तार आदि मध्य, अन्त्य हुनुपर्छ। कथावस्तु कार्यव्यापारको अनुकृति र घटनाको विन्यास पनि हो।

वियोगान्त नाटकको कथावस्तु ठीक नाप र परिणामको हुनुपर्छ। यसमा अनुकरणीय कार्य अनुसार कथाको आदि, मध्य, अन्त्य भाग सबै ठीक मिल्ने र सुहाउने किसिमसँग लेखिएको हुनुपर्छ। कथावस्तुको कुनै भाग ज्यादै सानो र कुनै ज्यादा लामो भयो भने अनुकरणीय अवस्थालाई सुहाउने हुन्छ। त्यही कथावस्तु ज्यादै छोटो भएमा कथाको सिलसिलामा नबुझिने, झर्को लाग्ने खालको हुन्छ। त्रासदीको रचनाकारले कथावस्तुलाई संयोजन गर्न अत्यन्त बुद्धि पुऱ्याउनु पर्छ। त्रासदीको कथा कुनै पात्रको अनुकरण हो। यो अनुकरण जीवनको महत्त्वपूर्ण अवस्थामा घटेको घटनाको अनुकरण हो। यसैले यस्तो अवस्था जीवनको मार्मिक र हृदयविदारक अवस्था हुन्छ। जुनकुरो हेर्नाले पाठकको हृदय (मन) थिल थिलो हुन्छ, (द्रवीभूत हुन्छ) र उसले सुख दुःखको अवस्थाको करूणा र भयको सोझै अनुभव गर्न थाल्छ।

त्रासदी कथा २ किसिमका हुन्छन्

(क) साधारण र (ख) विशेष अथवा जटिल ,

क) साधारण:- स्थिति विपर्यय र अभिज्ञान नभैकन पनि सोझै घटनाबाट लिएर सोझै सिद्धिने खालको भाग्य परिवर्तनको अंश देखिन गएको साधारण हो।

ख) जटिल कथावस्तु:- स्थिति विपर्यय र अभिज्ञानद्वारा कुनै परिवर्तन देखिने र अनियमित, आकस्मिकता या भाग्य उद्‌घाटन गर्ने, कथावस्तुलाई जटिल कथावस्तु भनिन्छ। अनियमित आकस्मिकताले कुनै पनि परिवर्तन ल्याउन सक्छ जसले गर्दा हुनु पर्ने कुरा नहुने र हुनुपर्ने कुराले लुकाइरहेका कुरालाई प्रकट गरेर देखाइदिन्छ। म्याकवेथले खाली मेचमा बसेको प्रेतसंग कुरा गर्न लागेको देखिनाले कुनै रहस्योद्‌घाटन हुन जान्छ। ओडिपसमा यिनका बाबु (लेउलस) लाई कुनै ज्योतिषीले तिम्रो मृत्यु तिम्रो छोराको हातबाट होला भनेका थिए, पछि त्यस्तै घटना भयो। इडियसले वस्तुस्थितिको ज्ञान गर्दा आफ्नो बाबुलाई मारी आमासंग विवाह गरेछन्। यसले गर्दा आफ्नो आँखा फुटाए। जोकस्ताले आत्महत्या गरिन्। फ्रायडको इडियस कम्लेक्स "मातृ रति ग्रन्थि" यसैमा आधारित छ।

कथानकका गुणः

१. अरस्तुका अन्विती त्रय (समय, स्थान र कार्य)
२. अभिज्ञान
३. कौतुहल
४. सम्भाव्यता
५. सहजता

देख्ने मानिसहरूमा विश्वास दिलाउनको लागि कार्य (कर्म) स्थान र समयको एकता चाहिन्छ। यदि उही नाट्यशालामा, कहिले काठमाडौं र कहिले कलकत्ता देखाइयो भने सहजताको भावना नष्ट हुन्छ।

२) चरित्र चित्रण

नैतिक उद्देश्य देखाउने, भद्रतायुक्त साधारण भएर पनि प्रभावयुक्त। पत्रानुसार शौर्यादि चातुर्य गुर्ण भएको। यथार्थ जीवनमा मिल्ने तर आदर्श पात्र हैन जसले ज्यादा प्रभाव पार्न सक्दैन (वियोगान्त नाटकका पात्रहरू संसारका वास्तविक नर नारी भन्दा उच्च कक्षाका हुनुपर्छ) सकेसम्म एकरूपता, मूलभूत प्रवृति परिणत नहुने। सम्भाव्य कुरोमा बढी लक्ष्य राख्ने हुनुपर्छ। संवादमा प्रकाश, स्वोक्ति (सोलिलग) र एकानो कथन (एसाइड) ले तीन प्रकार पाइन्छन्।

३) पद रचना वाक्य विचार

त्रासदीको भाषा भरसक पद्यमय, सरल र सरस एवं अलङ्कृत शब्दाडम्वररहित बोधगम्य शैलीमा प्रयोग अपेक्षित छ। पदावलीमा शैली र भाषिक स्वरूप अनियन्त्रित हुन्छ।

त्रासदी आत्माः

कथानक, सङ्घर्ष र चरित्र चित्रणमध्ये कसैले कथानक र कसैले सङ्घर्षलाई प्राथमिकता दिन्छन्। सङ्घर्ष पनि वाह्य र आन्तरिक द्वन्द्व दुई थरी हुन्छन्।

त्रासदीको शैली:

गद्य, पद्य तथा सङ्गीतले अलङ्कृत र प्रसादगुणले युक्त हुनुपर्छ।

४) विचार तत्व वा रस

रचनाहरूमा शब्दप्रयोग,वर्णन, रचना, चातुर्य र भावभंगी आदिबाट रस उत्पति हुन्छ। घटनापरक क्रियाकलापको माध्यमबाट करूणा, भय, क्रोध, आनन्द र सहानुभूति सम्बन्धी रस पनि बढ्दै जान्छ। वाणीद्वारा उत्पन्न गरिने प्रभाव विचार तत्वअन्तर्गत पर्दछ।

५-६) प्रसाधन, वेषभूषा र सहगान

उपयुक्त श्रृगार तथा वेषभूषा र सङ्गीत आदि निर्देशकले सन्दर्भ हेरी मिलाउने कार्य यहाँ समाविष्ट हुन्छन्।

त्रासदीमा हुनुपर्ने नायकको गुण

यसमा नायक, खलनायक नभएको, सर्वथानिर्दोष पनि नभएको एवम् सामान्य वलवुद्धि भएपनि उचो खालको हुनुपर्छ। जसले दर्शकमा त्रास र करूणा उत्पन्न गर्न सकोस्। वैभवशाली, कुलीन र सत्य भएर पनि कुनै किसिमको भूल गर्ने, दैव वंशात् वा आफ्नो स्वभावले भूल गरी अधपतन हुन गएको। वियोगान्तमा नायक सुखावस्थावाट दुःखावस्थामा देखापर्ने हुनाले नायकको दुःखको प्रभाव दर्शक (प्रेक्षक) वर्गमा पर्छ। जसबाट नायकले प्रेक्षकवर्गवाट सहानुभूति पाउँछ।

विरेचन (Catharsis) सिद्धान्त

त्रासदीमा करुणा तथा त्रासको उद्रेद्वारा मनोविकारको उचित विरेचन (औषधोपचार) गरिन्छ। त्रासदीको मूल भाव, त्रास र करूणा हो। यी भावहरूलाई जगाई विरेचनको पद्धतिद्वारा मानव मनको परिस्कार गरिन्छ। यो एक प्रकारको रेचन चिकित्सा हो। त्यहाँ यसको लाक्षणिक अर्थ छ। जसरी होमियोप्याथीमा अमिलो द्रव्यनाश गर्न अमिलो र नूनिलोलाई नूनिलै प्रयोग गरी निवारण गरिन्छ त्यस्तै त्रासदीयमा करूण तथा त्रासका कृत्रिम उद्वेगद्वारा, मानव मनको वास्तविक करूण तथा त्रासजनित भावनाको निष्कासन गरिन्छ।

अरस्तुका अनुवर्ती आचार्यहरूले लक्षणको आधारमा "विरेचन" शव्दको तीन प्रकारको अर्थ लगाएका छन्।

१) धर्मपरक २) नीतिपरक र ३) कलापरक

१) धर्मपरकः

लेवीका मतमा रोममा विरेचन कलात्मक उद्देश्य पूर्तिका लागि नभएर धार्मिक विश्वासको रूपमा लिइयो जस्तै रोममा कुनै महामारीको प्रवल कोप हटाउन "डायोनियसस" को पूजा गरिन्थ्यो। साथै अरस्तुको समयमा भूतप्रेतको शमन गर्न सङ्गीतको प्रयोग गरिन्थ्यो र यसवाट आन्तरिक विकारहरूको शान्ति हुन्छ भन्ने पूरा विश्वास थियो।

२) नीतिपरकः

वारनेलले विरेचनको अर्थ नीतिपरक मानेका छन्। त्यस अनुसार अज्ञात रूपमा रहेका काम वासनाहरू केहीक्षणको निमित्त उदवोधित भई प्रशमित हुन्छन्।

३) कलापरकः

बुचरले करुणा र त्रासलाई कलामा ढालेर परिस्कृत गर्नु हो भनेका छन्। यसमा पहिले "मानसिक सन्तुलन" र दोस्रो चाहीं "कलात्मक परिष्कार" हो। अर्थात् कलाको माध्यमद्वारा प्रदर्शित भय त्रास आदि विकृति भावनाहरू पनि यसवाट सुन्दर र आनन्ददायी हुन्छन्।

विरेचन सिद्धान्तको आक्षेप र निराकरण आक्षेप

१) त्रासदी अस्वस्थकर धारणा उद्वेजित गर्ने विरेचन उपेक्षणीय छ।
२) यसमा पात्र र कथानक अवास्तविक हुँदा यसबाट निष्प्रयोजन भ्रम आउँछ।
३) त्रासदी विनियोजन पद्धति शङ्कास्पद छ।

आक्षेपको निराकरण या समाधान

१) समुद्रमा उठेको झञ्झावातको प्रथम प्रहारमा अनेकौं भयात्मक दृश्य र अस्वस्थ वातावरण उठी क्षणिक समयपछि उपशमित पनि भैहाल्छ। फलस्वरूप मानसिक शान्ति आउँछ।

२). त्रासदी रङ्ग विधानका पात्र सत्य नभएर पनि सत्य झैं छन्। यसरी उक्त दोषहरू निराकरण गरिन्छन्। अतः विरेचन सिद्धान्त उपेक्षणीय हुदैन। विरेचनको कुरामा अनुसरण सिद्धान्तलाई व्याख्या गर्दै अरस्तु के भन्दछन् भने लौकिक जीवनमा जुन असुन्दर र घृणा उत्पादन गर्ने वस्तु या चरित्रहरू तिनको अनहरणको चमत्कारको कारण तिनै वस्तु सुन्दर र आनन्दप्रद हुन्छन्। जस्तो पूर्वीय चिन्तनमा रति क्रिडामा दन्त र नखक्षतमा आनन्द पोषक हुन्छ।

विरेचन सिद्धान्तको मान्यता र आवश्यकता

पूर्वीय काव्यमा साधारणीकरण झैं विरेचनको महत्त्वपूर्ण भूमिका छ। विरेचनको साधारण अर्थ - पेटभित्र रहेका अस्वस्थकर पदार्थलाई झिकिदिएर शरीरमा स्वस्थ र मानसिक विशुद्धता ल्याउनु यसको प्रमुख सिद्धान्त हो। गुप्तरूपबाट रहेका अनेकौ विकृत भावहरू यस पद्धतिवाट दूर गरिन्छन्। यसवाट चिरशान्ति आउँछ। आलोचकहरूले विरेचनसित धर्मपरक, नीतिपरक र कलापरक सम्वन्धी अर्थ ठहराएका छन्। बूचरले विरेचनसित क्षुद्र भावनाको मिलन र सामान्यको उन्मूलन भन्नु नै पूर्वीय सिद्धान्तवादी भट्टनायकको साधारणीकरण हो भनी वताएका छन्।

कलाको भावात्मक पक्ष भन्नु वर्ण्य विषयलाई कुनै न कुनै रूपमा स्थायी वनाउनु हो। कलात्मकताको भावात्मक पक्ष अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ। यो एक काव्यचातुरी हो, जसवाट अभद्रता, अरोचकता आदि पनि रोचक र रहस्यमय वन्न जान्छन्।

अरस्तुको विरेचन सिद्धान्तसंग संस्कृतको रस सिद्धान्त

त्रास र करुणा दुःखद अनुभूति हुन, विरेचनद्वारा भय र करूणाको कटुता हराई दर्शकलाई आत्मशमन हुन्छ। यसरी विरेचनद्वारा उत्तेजना हराई क्षेमरहित हुन जान्छ। प्रो. बूचरको विवेचना अनुसार त्रासदीमा उत्तेजना व्यक्तिगत तहबाट हटी साधारणीकृत रूपमा देखिन्छ। साधारणीकरण भएपछि "स्व" को क्षुद्रतावाट मुक्त भएर सर्वानुभव योग्य भै उदास सुखको उदय हुन्छ।

त्रासदीमा करूणा र त्रास जस्तै करूण रसको पनि स्थायी भाव, शोक नै हुन्छ। अतिशय उत्तेजनाद्वारा मनोद्वेगको प्रशमन र त्यसवाट हुने मनः शान्ति विरेचन सिद्धान्तको मुख्य सार हो। जव सहदय श्रोता वा दर्शकको मन भौतिक विकारजन्य मलिनतावाट हटेर निर्मल हुने हुन्छ, यसको पराकाष्ठामा, दर्शकको मन, व्यक्ति-सम्वन्धवाट मुक्त भएर उच्चतम अवस्थामा पुग्छ। तमोगुण र तमोगुणको अनुदात्त घेराबाट मुक्त भएर सत्व गुणको उच्च परिव्याप्तिमा पुग्छ अनि काव्यानन्दको रसास्वादन आउँछ। यसरी नाटकमा देखाइएको रागात्मक कथावस्तु हेरेर बैयक्तिक जीवन अखण्ड आनन्दमयी चेतनामा पुग्छ, त्यै चेतना रस हो।

अरस्तुको काव्यानन्द र संस्कृत साहित्यको रसमा समानता

अरन्तुको काव्यानन्द या भरतको रस सिद्धान्त, आध्यात्मिक र वौद्धिक नभई काव्यगत आनन्दानुभूति नै हुन। अरस्तुको करुणाको उद्रेकद्वारा आनन्दानुभूति हुने कुरालाई मधुसुदन सरस्वतीको उक्तिले करुणामा रसानुभूति हुने तथ्य वताएका छन्। (आधुनिक यूरोपीय समालोचनामा संस्कृतको रस पदको पर्याय अङ्ग्रेजी (Impression) भाव हो।

पूर्व र पाश्चात्य नाटकहरूमा आस्वादनको लागि प्राचीनकालका क्रमशः भास र कालिदासका साथै इस्कालस, सोफोक्लिज यूरेपाइडिजका मूल कृतिलाई हेर्न सकिन्छ। आधुनिककाल (अर्वाचीनकाल) का जयदेव र भट्टनारायणका नाटकका साथै शेक्सपियर, वर्नाड्शा र इब्सेनका नाट्यकृतिहरू पठनीय छन्। पाश्चात्य नाटकहरूको आदिम प्रेरणाहरू ग्रीक नाटक हुन् जसमा सर्वप्रथम एस्किलस, सोफोल्कीज र यूरेपाइडिजका नाटकहरू मननीय छन्। एस्कोलस त्रासदीका प्रथम प्रवर्तक हुन्। उनको नाटक The Suppliment हो। सोफोक्लीज Sophoclese Antigon / Oidipus Complex (ई.पू. ४९५) को मानिन्छ। यूरेपाइडिस (Uripidis) को Hippoclitus (५८० ई.पू.) दुखान्त नाटक हो। ल्याग्सको The plot of Gold सुखान्त हो। अनि शेक्सपियर पश्चिमी जगतमा महान् नाटककार हुन, हाम्रा भास र कालिदास जस्तै:

पाश्चात्य नाटककार

१) ग्रीकका- एरिस्टोफेन्स, यूरेपाइडिज, सोल्फोक्लीज, एस्कीलस।

२) लेटिनका - पलाउटस

३) अङ्ग्रेजीका - शेक्सपियर, अस्करवाइल्ड, वर्नाडशा।

४) जर्मनका - गेटे (गोथे)

५) फ्रान्सका - विक्टर ह्युगो

६) नार्वेका - इव्सन।

६) सुखान्त (Comedy)

पूर्वीय जीवनदर्शन आशावादी (Optimistic) भएकोले यसको साहित्यपरक चिन्तन यही मूल दर्शन प्रभावित भई सुखान्त बन्न पुग्यो। आदि, मध्य र अन्त्यमा मङ्गल भएका शास्त्रहरू पाठक र द्रष्टाहरूलाई यशस्वी र आयुष्मान वनाउने काममा हुन्छन् , भन्ने धारणाले पूर्वीय नाट्य एवम् काव्य साहित्यमा सुखान्त नै प्रधानतया देखिन पुग्यो।

आकृति, वाक, वेषमा विकृतिको कारण हाँसो उत्तम मध्यम अन्त्यम् स्मित हसिनु विहसित उपहसित, अपहसित, अतिहसित। पश्चिमी देशमा यी मान्यताहरू मान्य छन्। नियन्त्रित भावहरूको आकस्मिक मुक्ति (Liberation) लाई हाँसो कारण मानेका छन्। फ्रायडवादीहरूले नियन्त्रित भावहरूको आकस्मिक मुक्तिको उदाहरण जस्तो स्कुल तहका विद्यार्थीहरू छुट्टीको घण्टी लागेपछि हर्षले चिच्याउँछन्। Comedy मा Falstaff पात्र Skekspeare को यसको उदाहरण हो।

कसैले असङ्गतिलाई हाँसो मूल कारण मान्दछन्। असङ्गति भनेको कुनै कुरामा दुईवटा भावनाहरूको विरोध हो। कसैलाई वीर पदवीले सम्वोधन गरिएको छ तर ऊ भीरू छ भने दुईटा विरोधी तत्त्वहरूको प्रादुर्भाव देखिएकोले असङ्गति भयो र यस्तो असङ्गतिलाई देख्दा हाँसो उठ्छ। यस्तै अरू ठाउँमा पनि उदाहरण ह्यूमर (Humour) भन्न सकिन्छ।

यसलाई Defeat of Expected भनिन्छ। अर्थात् जुन व्यक्तिको विषयमा हाम्रो जुन धारणा राखेको हुन्छ ठीक त्यसको विपरित देख्दा यस्तो हुन आउँछ।

कमेडी (Comedy) मा हास्य पात्रलाई चित्त दुःखाउने भावनाबाट मुक्त हुनुपर्छ भन्ने एकथरीको भनाइ छ, यसमा Homour हास्य प्रधान पर्छ भने मतमा हाम्रो हाँसो अरूको (हास्य पात्रको) हीनताबोध र आफ्नो बडप्पन देखाउनुबाट उत्पन्न हुन्छ। यसको उदाहरण विट Wit हो कामदीका प्रवर्तक एरिस्टोफेन्स हन्। आधुनिक G.B Shaw हुन्। संयोगान्त वियोगान्त भन्दा तल्लो श्रेणीको हुन्छ। पात्रहरू पनि निम्न श्रेणीका हुन्छन्। यसमा पद्य भन्दा गद्यको प्रयोग बढी पाइन्छ। पात्रको चयन, कथावस्तु र भाषिक प्रयोग वेग्लै हुन्छ। कमेडीका पनि अनेकौं भेद छन्।

नाटकका अवान्तर रूपहरू नाट्यको स्वरूप, विषय र उद्देश्य का दृष्टिले निम्न प्रकार छन्।

१) मेलोड्रामा (Melodrama)

यो एक प्रकारको त्रासदी हो। तर कही यसको अन्त सुखद पनि दर्शाइएको हुन्छ। यसमा भावोत्तेजना हुन्छ।

२) हिरोइक ड्रामा (Heroic Drama)

यो प्रणय र साहसपूर्ण नाटक विधा हो। यसमा असङ्गत कथापोकथन हुन्छ।

३) समस्या नाटक (Problem Drama)

यो एक प्रकारको आधुनिक यथार्थवादी नाटक विधा पनि हो। यसमा दर्शकहरूको सामु समस्याहरू राखिएका हुन्छन्। प्रेक्षकहरूद्वारा स्वंय समस्याको समाधान गर्न प्रेरणा प्रदान गरिएको हुन्छ।

४) प्रतीकात्मक नाटक (Symbolic Drama)

यसमा मूलपात्रका कार्यहरूको अनुकृति नभएर भाव विचरकहरूको प्रतिनिधिको रूपमा चित्रण गरिन्छ। मनका सुषुप्त भावनाहरू सङ्घर्षहरूलाई प्रतीकको माध्यमबाट चित्रण गर्नु यसको विशेषता हो।

५) असङ्गत नाटक (Absurd Drama)

यसमा जीवनका, अनास्था, संत्रास अनिश्चितता र विरोधाभासका स्थितिहरूलाई अभिनीत गरिन्छ। सामाजिकका यिनै विसङ्गतिहरूलाई सार्त्र र कामु जस्ता विचारकहरूले प्रर्वतन गरे। निम्न कोटिका चरित्रको अनुकरणलाई कमेडी भनिन्छ। निम्न कोटीको कमेडीलाई फार्स पनि भनिन्छ।

मिश्रित नाटक (Tragi-comedy)

यो नाटक त्रासदी र सुखान्तको मिश्रण रूप हो। उदाहरणको रूपमा शेक्सपीयरको 'भेनिसको महाजन' पाइन्छ। यस्तै यूरेपाइडिजको 'इयोन' र शेक्सपीयरको अर्को नाटक "The winters Tale" यिनका अतिरिक्त आधुनिक समयका विकसित अन्य प्रकारका रूपकहरू एकाङ्की, रेडियो नाटक, भावनात्मक नृत्य नाटक, टेलीनाटक (श्रृंखलाबद्ध) आदि समकालीन समयमा देखापरेका नाट्य प्रविधिहरू हुन्।

त्रासदी (ट्रेजेडी) को विभिन्न चरणमा मान्यता र प्रवृति

देश र कालको क्रमले यसका स्वरूप र मान्यता तथा प्रवृतिहरू देखा पर्दछन्। देशका भिन्नताका काल क्रमागत मान्यताहरू मूलरूपबाट अनेक शाखामा बेग्लाबेग्लै अवान्तर स्वरूप र प्रवृतिमा फस्टाएका हुन्छ। प्रारम्भमा यूनानबाट प्रारम्भ भएको त्रासदी (दुःखान्त नाटक) को स्वरूप र मान्यता क्रमशः रोम, इङ्गलैण्ड, फ्रान्स र जर्मनबाट अवान्तर प्रवृतिमा परिवर्तन हुदै अन्यान्य देशमा पनि प्रसारित हुँदैगयो। डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले आफनो "दुखान्त नाटकको सृजना परम्परा" भन्ने कृतिमा दुःखान्त नाटक (ट्रेजेडी) का मान्यताका मोड उपमोडबारे उल्लेख गरेका आधारमा तत्सम्बन्धी कुराहरू प्रस्तुत प्रकरणमा औंल्याउन अपेक्षित ठान्दछु।

दुःखान्तको प्रारम्भिक उपजीव्य मिथक (पुरावृत) हो। आसिरिस तथा डायोनिससको मिथकीय वृत्तबाट प्रादूर्भाव भएको त्रासदी (दुःखान्त) को स्वरूप दुखान्त गाथाको नृत्ययुक्त गीत्यात्मक प्रस्तुति नै नाट्यविधाको प्रथम चरण हो।

दोस्रो अवस्थामा नाट्य लेख्यको रूपमा देखापर्छ। यसमा समूहगान बनाई त्रासदी लेखिए। महान् व्यक्तिले त्यत्तिकै विपत्ति भोग्नुपर्छ र महान् भएर पनि गरेका भूलका लागि प्रायश्चितका रूपमा दण्ड पाउनु पर्ने हुन्छ। अर्थात् मनुष्य दुःख र दुर्भाग्य लिएर जन्मेको हुन्छ भन्ने मान्यता अनुरूप यूनानी नाटकमा मूल पात्रहरू (नायक, नायिका) कर्म (नियति) को बन्धनमा परेको हुन्छन्। यहाँ विदूषक हुँदैनन् भन्ने प्रथमकालीन मान्यताका यी लेख्य त्रासदीमा नाटकको प्रवृति पाइन्छ। ग्रीसका एस्कीलस, सोफोक्लीज र यूरीपाइडिज प्रमुख नाटककार हुन्। ग्रीक नाटकमा अभिनय खुला चोकमा हुन्थ्यो। मुकुन्डो लगाइन्थ्यो।

अरस्तुले नायकले दुःख पाउनुमा चरित्रको कारण बताउँछन्।

रोममा नाट्यप्रवृति केही अझ परिस्कृत रूपमा आयो र नाटकमा हिंसा र हत्याका दृश्य देखाइन थाले। अनिवार्य रूपमा नाटक मृत्युपर्यवसायी हुन पुगे। सेनेका (सेमेक्का) द्वारा लिखित यी नाटकहरू दोस्रो अवस्थाका परिस्कारवादी नाटक हुन्।

बेलायतमा पुनरजाँगरणकालमा महारानी एलिजावेथको पालामा शेक्सपीयरले, अरस्तुको अन्वितित्रयलाई उपेक्षा गरे। उनले नाटकहरू अतुकान्त (Blank Verse) पद्य र गद्य दुवैमा संवाद हुन सक्ने र समूह गानको पनि उपेक्षा गरी नाट्यप्रवृत्तिमा नयाँ प्रविधि दिए। नायकको दुःखको कारण मुख्य चरित्र दोष मानिन थाल्यो। चरित्र नै भविष्यको परिणामको कारण भयो। भाग्यलाई निराकरण गरियो। उदाहरणको रूपमा ह्यामलेटको शोकजनक अन्त्य ह्यामलेटकै चरित्रको आन्तरिक दोषले भयो। यिनका नाटकमा दुई शोकप्रधान दृश्यको बीचमा हाँस्यरस हुन्छ। भूत शोकलाई नै उद्दीपन गरेको हुन्छ। तर अलौकिक अप्राकृतिक र व्यक्ति तन्त्रमन्त्र, बोक्सी, जादूटोनामा भने विश्वास गरिन्थ्यो। भूत र बोक्सी अप्राकृतिक वस्तु हुन्। यी नाटकहरूमा ईशामशीहरूका धर्म मान्यता पनि आउँदछन्। नायकले पीडा या यातनाको अनुभव गर्नु पापबाट मुक्ति हो भन्ने विश्वास राखियो।

शेक्सपीयरका समयको नाट्शाला भित्री बाहिरी दुई खण्ड र एकतला माथि एक अर्को खण्ड हुन्थ्यो। स्वस्नीमान्छेको खेल (भूमिका) पनि लोग्ने मानिसले निर्वाह गर्दथे।

त्यसपछि फ्रान्समा नवपरिस्कारवादी त्रासदी नाटकको अभ्युदय भयो र रेसिनले अन्वितित्रय पालना गरी नाटक लेखे। जर्मनमा, त्यसपछि स्वच्छन्दतावादी नाटकहरू रचिए।

त्यसपछि आधुनिक युगमा आधुनिक दुःखान्त नाटक प्रविधिको उदय हुन्छ। यिनमा कथावस्तु समसामयिक एवम् सामाजिक हुन्छ। वैज्ञानिक दृष्टिका कारण तर्कसङ्गत

कुराहरूलाई सामाजिक घटनाहरू या समस्या लिएर नाटक लेखिए। नायक उच्च नभई सामान्य कोटीका हुन्छन्। उदाहरणको रूपमा गल्सबर्दी (Galsberdy) का 'न्याय' 'सङ्ग्राम' दुवै नाटकमा अति उच्च कक्षाका नायक छैनन्। 'न्याय' मा फल्डर एउटा साधारण पात्र तर प्रतिनिधि स्वरुप भएको छ त्यसको आत्महत्याले दर्शकलाई प्रभावित गरेको छ। नायकले दु:ख पाउनु पर्ने कारणमा भाग्य र चरित्र नभई सामाजिक र पात्रगत प्रधान रूपमा मानिन थाल्यो। जहाँ न्यायको नाममा गरीबहरूको शोषण भै रहेको हुन्छ त्यहाँ गरिबहरूको वेदना सुसाइ रहेका हुन्छन्। यूरोपीय आधुनिक नाटकहरूमा भूत र ज्योतिषीको प्रयोग हराएर गयो। बरू आफू र आनुवंशिक दोष देखाएको पाइन्छ। इब्सेनको प्रसिद्ध नाटक Ghosts मा भाग्य भन्दा ठूलो कुरा आनुवंशिकता (Heredity) लाई पुष्टि दिइएको छ एउटा कुलिन नारी चरित्रहिन व्याक्तिसँग विहे गर्छे। पछिबाट त्यो कुरा थाहा पाई पतिबाट अलगिगन चाहन्छे परन्तु गर्भवती भई सकेकीले पुत्रको विकृत वीर्यको कारण नारी यातनाको अनुभव गर्छे।आधुनिक नाटक प्रयोगवादी हुँदा प्रतीकवादी। मनोविश्लेषणपरक तथा अस्तित्ववाद र विसङ्गतिवादको चिन्तनका छन्। अमेरिकी नाटककार Nelle को नाटक मनोवैज्ञानिक त्रासदीको उत्कृष्ट उदाहरण हो। नर्वेका इव्सन र उनको "पुतलीको घर" र "प्रजाको दुष्मन" भन्ने नाटकहरूमा र गेटेको "फाउष्ट" भन्ने नाटक यस्तै प्रकारका हुन्। यसरी त्रासदीमा, ग्रीस, रोम, इङ्गलैण्ड, फ्रन्स र जर्मनीमा र अन्य यूरोपीय मुलुकमा क्रमागत रूपवाट परिवर्तित हुँदै आएको छ। यसमा नायक सम्बन्धी पतनका कारण, नाट्य प्रविधिगत देश र कालका भिन्नताका धारणा बने।

आधुनिक युगका पाश्चात्य नाटककार इव्सन र जर्ज वर्नाडशा बढी उल्लेखनीय छन्।

ट्रेजेडीको नेपाली साहित्यमा प्रभाव

पाश्चात्यजगत् यूनानमा प्लेटो पूर्वदेखी प्रवर्तित नाट्यको त्रासदी विधा विकसित हुँदै आयो र नेपाली साहित्य विधामा पनि यसले स्थान पायो। सर्वप्रथम नेपाली नाट्य साहित्यमा यस प्रकारको प्रयोग पहल्मानसिंह स्वारले अटलबहादुर भन्ने नेपाली नाटकमा गरेको पाइन्छ। उनले नाटकको कथानक पात्रमा सङ्घर्षको पुट दिएर पात्रको चित्रणलाई दु:खान्तमा लगेर टुङ्ग्याएका छन्।

अटलबहादुर नाटकबाट लिइएका केही उद्धरण:

कमलनैनी- प्यारे जादु ! म घरभित्र थिएँ, हुलबाट घर जाउँ भन्दा गोली कमरमा लाग्यो। प्यारा अटल कुशल छन् ? (मर्दछिन्)

अटलबहादुर - अरे प्यारीको जस्तो बोली कसको ? जादु (भक्त) मेरा छातीमा गोली लाग्यो, प्यारी ! मर्छु बुबाको बदला पूरा भो। कारण नारी यातनाको अनुभव गर्छे।

यस्तैगरी बालकृष्ण समको 'मुटुको व्यथा' नामक नाटकमा नाटकको मूल पात्रको अवसान दु:खद स्थितिमा टुङ्गिन्छ। कपिलाले शनकलाई आफ्नो सर्वस्व स्वीकार गरिन्। त्यसैबेलादेखि माधवसिंहले मुटुको व्यथाले व्यथित भएर प्राण विसर्जन गरे। आदर्शबादी माधव कपिलाको प्रेम वियोग र सुर्तामा निधन भए। माधवपछि माधवको सतीमा कपिला मर्छिन्। कपिलाचाहिँ माधवको द्वेष र ईर्ष्याको निमित्त सेरिएरै मरे। कपिलाचाहिँ माधवको प्रेम वियोगमा मरेकी हुन्। माधवले कपिलालाई हक जमाउला भनेर शनकसिंह मरेका रहेछन्

भन्ने देखिन्छ। कपिलाको प्रेम माधवमाथि त्यतिको छैन जत्ति माधवको कपिलामाथि छ। यी घटना र चरित्रमा जटिलता पाइन्छ।

मुटुको व्यथाबाट

केशव- 'यो प्रेमव्रतले किन्तु यही बादलमाथि ता
भेट्नेछु कपिलालाई यही संझी म मर्दछु ॥
....संझ - संसारमा भोकै मऱ्यो माधव...।

कपिला- माधव ! (घोप्टो पर्दछे)
म अर्को जन्ममा यस्तै दोस्ती माधवकै बनूँ ! (रगत छादी मर्दछे)
शनक-.......मेरो गालाको रगत पनि सुकिसक्यो (कपिलानेर बस्तछ)
................(सेरिएर कपिलामाथि घोप्टो परी मर्दछ)

माथिका नाटकहरूमा उद्धरणका पात्रहरूको दुखान्त स्थितिलाई दर्शाइएको छ। यसैले यी नाटकहरू ट्रेजेडीबाट प्रभावित भएका प्रष्ट हुन्छन्।

त्यस्तै 'अन्ध वेग' नाटकमा पनि नायकको दुखान्तमा पर्यवसान हुन्छ। यी वियोगान्त नाटक हुन्। गोपालप्रसादको मसान नाटक (२००३) इब्सनको प्रभावमा छ, नाट्य प्रविधि लघुकाय, संक्षिप्तता र समाजिकता पनि नर्वेलीको प्रभावमा छ,। नाटकमा अन्तिम पंक्तिहरूमा यी निम्नोक्त भाव निकै दुःखद र करूणापूर्ण (त्रासदी) मा टुङ्गिन्छ। जस्तै -युवती- तपाइले मेरो जीवन नै खल्लो तुल्याइ दिनुभो। (युवती जान लाग्दछे)। कृष्ण- 'पख मेरो एउटा प्रार्थना सुनेर जाऊ। अर्को जन्ममा (मलाई अरू केही छैन) म तिम्रो छोरा भएर जन्मुँ। (युवती निस्कन्छे) पर्दा।

यी उपर्युक्त पंक्तिको कथनमा विषादपूर्ण जीवन र विसङ्गतिको भावलाई झल्काइएको छ जो कुरा त्रासदीको अनुरूप छ। मसानमा युवतीको निराशा, दुःखद स्थितिमा नाटक टुङ्गिन्छ। कृष्ण पछुतोको भुँवरीमा पर्छ र अन्यौलमा परेको हुन्छ। आफ्नो त्रुटि, कमजोरी र भूलको लागि ऊ अर्को जन्ममा युवतीको छोरी भएर जन्मन पाए अफ्नो इच्छा पूरा हुने कुरा व्यक्त गर्छ, यस जन्मकी जेठी स्वास्नीलाई अर्को जन्ममा मातृभावमा सम्मान गर्न खोज्दै धोको मेट्न चाहन्छ र आफ्नो यस जन्मको प्रायश्चितको परिकल्पना गर्न थाल्दछ। यस मनोवैज्ञानिक अभिव्यञ्जनमा करूणाको भाव उद्रेक हुन्छ। विषम परिस्थितिलाई यसले दर्शाउँछ। उपयुक्त चित्रणमा प्रेक्षकवर्गले युवती र कृष्ण दुवैमाथि सहानुभूतिको भाव जागृत भएको पाउँछन्। यो नाटक इव्सनको "पुतलीको घर" (Doll's House) को अनुकरण हो।

हृदयचद्र सिंहको "गंगालालको चिता", गोविन्द गोठालेको "भोको घर ", गोपालप्रसाद रिमालकै "यो प्रेम" (२०१८) र विजय मल्लको "जिउँदो लास" मा नायकको सङ्घर्ष, भाग्यपरिवर्तन, नियतिको प्रधानता र अन्तमा दुःखमा जीवनको पर्यवसानको घटनाले त्रासदी (ट्रेजेडी) को स्वरूप र मान्यतामा नेपाली नाटकहरू प्रभावित भएका पाइन्छन्।

उपसंहार

साहित्य समाजको प्रतिविम्ब हो कुनै पनि साहित्यले त्यस देशको समसामयिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक आदि चित्रण गरी त्यस देशको र तत्कालको वस्तुस्थिति माथि प्रकाश पार्दछ। कलात्मक अभिव्यक्ति दिने साधन स्वरूप साहित्यका विविध विधामा नाट्य

विधा संवादात्मक आदि प्रविधिपरक शैलीले अन्यतम् साहित्यिक विधा हो । यस पाश्चात्य नाट्य विधाको प्रभाव नेपाली साहित्यमा पनि परेको छ । ग्रीसेली साहित्यमा नाट्य साहित्य सम्वन्धी सैद्धान्तिक स्वरूपलाई प्रस्तुत पंक्तिहरूमा उक्त नाट्य विधाका अङ्ग-उपाङ्ग आदि विविध पक्षमाथि प्रकाश पारी ग्रीसेली नाट्य साहित्यगत चिन्तनलाई प्रस्टयाइयो । जसबाट पश्चिमी नाट्य साहित्यका अध्येतालाई अध्ययनमा सघाउ पुऱ्याउन टेवा दिनेछ ।

सन्दर्भ कृतिः-

१) उपाध्याय, केशवप्रसाद, नाटक र रङ्गमञ्च, काठमाडौंः रूमु प्रकाशन, २०५२ ।

२) ...., दुःखान्त नाटकको सृजना परम्परा, काठमाडौंः नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०५५ ।

३) सिंह, राजकिशोर और दुर्गाशङ्कर, भारतीय एवम् पाश्चात्य काव्यशास्त्र के सिद्धान्त, लखनउ प्रकाशन केन्द्र ।

४) भारद्वाज, मैथिलीप्रसाद, पाश्चात्य काव्यशास्त्र के सिद्धान्त, चण्डीगढः हरियाणा साहित्य अकादमी, १९८८ ।

५) Hardie, Colin, Aristotles Poetics, Ludhiana: Lyall Book Depot, 1965 ई.।

६) खनाल, यदुनाथ, समालोचनाको सिद्धान्त, काठमाडौंः प्रकाशिका श्रीमती सुभद्रा उपाध्याय कँडेल, २०४६ ।

८) प्रधान, हृदयचन्द्रसिंह, केही नेपाली नाटक पाँचौ संस्करण, काठमाडौं : साझा प्रकाशन, २०४९

केही मैथिली लोकगाथाहरू

- डा. रामदयाल राकेश

सर्वप्रथम लोकगाथाको परिभाषा नै प्रस्तुत गर्नु यहाँ समीचीन र सान्दर्भिक होला। केही पाश्चात्य लोकसाहित्य विज्ञहरूको दृष्टिमा लोकगाथा के हो त्यसको छोटकरीमा टिपोट पेश गर्ने जमर्को गरिन्छः

१. जेम्स एन्टविस्ले (James Entwisle) को शब्दमा :- 'A short traditional narrative poem' अर्थात् 'एक संक्षिप्त पारम्परिक वर्णनात्मक कविता'।

२. डब्लु. पी. केरको परिभाषा :- A Lyrical Narrative Poem– एक लयात्मक वर्णनात्मक कविता

३. जर्ज ग्रेगरी स्मिथ (George Gregory Smith) :- A Type of verse of unknown authorship dealing with an episode or simple motif. अर्थात् एक किसिमको पद्य जसको लेखक अनजान होस् र कुनै एक घटना अथवा आख्यान तथा प्रथम भावसित सम्बन्धित होस्।

४. मैकलकोलम (Maclcolm Laws) को शब्दमा :- A narrative Folksong which dramatises a memorable event अर्थात् एउटा वर्णनात्मक लोक गीत जुन एउटा स्मरणीय घटनालाई मंञ्चित गर्दछ।

५. होडगर्ट (Hodgert) Anoymous narrative poem अर्थात् एउटा अज्ञात व्यक्तिको वर्णनात्मक कविता

६. अन्त्यमा हेन्डरसनले (Henderson) ले लोकगाथालाई यसरी परिभाषित गर्ने प्रयत्न गरेका छन् - Defined in simple term the ballad is foflksong that tells a story अर्थात् साधारण अर्थमा लोकगाथाको परिभाषा यसरी गरिएको छ - लोकगाथा यस्तो लोकगीत हो जसले एउटा कथा भन्छ।

यसरी लोकगाथामा लयात्मकता, गीतात्मकता र सङ्गीतात्मकताको समावेश हुनुपर्दछ भने कुरा स्वतः सिद्ध भएको छ र यसको साथसाथै यसमा कथात्मकताको समावेश भएको हुनुपर्दछ। संक्षेपमा लोकगाथाका विशेषताहरुलाई यहाँ यसरी रेखांङ्कित गर्न सकिन्छ :

१. लोकगाथाको लेखक प्रायः अज्ञात हुन्छ।

२. लोकगाथामा एउटा न एउटा घटना हुनै पर्दछ ।
३. लोकगाथामा लयात्मकताको समावेश हुन आवश्यक छ ।
४. लोकगाथामा वर्णन प्रधान घटनाको बेलीबिस्तार भेटिन्छ ।
५. लोकगाथामा नाटकीय तत्व हुनु पनि जरुरी छ ।
६. प्रामाणिक मौलिक मूलपाठको कमी ।
७. स्थानीयताको सुवास (Local Colour)
८. मौखिक परम्परा
९. आलङ्कारिक र आनुप्रासिक शैलीको अभाव,
१०. उपदेशात्मक प्रवृत्तिको अभाव
११. लामो कथानक अनुस्यूत हुनु जरुरी
१२. ऐतिहासिक प्रमाणको कमी ।

लोकगाथाको भेदलाई यसरी प्रस्तुत गर्न सकिन्छ

१. गाइने लोकगाथा (Ministrel Ballads)
२. परम्परागत लोकगाथा (Traditional Ballads)

१. गाइने लोकगाथा - सदियौं देखि गाइनेहरू आफ्नो आवाजमा गाउने गर्दै आएको प्रमाण अद्यापि छदैछ। गाइनेहरूद्वारा गाउने गरेकोले यसलाई लोकगाथा भनिएको हो। मैथिलीमा गाइनेलाई गवैया भनिन्छ। आज पनि यी गवैयाहरू गाउँ गाउँमा यस्ता लोकगाथाहरू गाउँदै हिड्दछन् र आफ्नो आजीविकाको लागि आय आर्जन गर्ने गर्दछन् ।

२. परम्परागत लोकगाथा - यस्ता लोकगाथाहरू परम्परादेखि मौखिक रूपमा जीवित छन् । आदिम कालदेखि यस्ता लोगाथाहरू मौथिली समाजमा प्रचलित रहँदै आएका छन् । यी गाथाहरूको प्रभाव र प्रचार आधुनिक समाज सम्म आइपुगेको छ ।

उपयुक्त वर्गीकरण पाश्चात्य विद्वान् प्रो. कीटरेजको हो । अर्का विद्वान् प्रो. गुमरले निम्नलिखित ६ भागमा यसलाई वर्गीकृत गरेका छन् -

१. प्राचीनतम गाथाहरू (Oldest Ballads)
२. कौटुम्बिक गाथाहरू (Ballads of Kinship)
३. अलौकिक गाथाहरू (coronach and Ballads of the Supernatural)
४. पौराणिक गाथाहरू (Legendary Ballads)
५. सीमान्त गाथाहरू (Border Ballads)
६. आरण्यक गाथाहरू (Greenwood Ballads)

तर अध्ययनको सुविधाअनुसार लोकगाथालाई यसरी तीन भागमा विभाजित गर्न सकिन्छ ।

१. पौराणिक लोकगाथा, २. वीर लोकगाथा र ३. प्रेम लोकगाथा ।

१. पौराणिक लोकगाथाको विषय वस्तु प्रायः अलौकिक हुन्छ र यसलाई प्रायः जसो योगी, सिद्ध र सन्यासीहरू गाउने गर्दछन् । यसको कथावस्तु धैरै जसो पुराणबाट, वेदबाट लिएको हुन्छ । जस्तो गोपीचन्द्र र भरथरी आदि ।

२. वीर लोकगाथा - यस्ता लोकगाथाहरूमा सामन्ती युगको परिस्थितिको प्रतिध्वनि, सुनिन्छ र यसको नायक कुनै वीर पुरुष हुन्छ । नायकको वैभव, वीरता र जातीय गुणको

वर्णन पाइन्छ। यस्ता लोकगाथाहरूको गायक धेरैजसो भाटहरू हुन्छन्। जो गाउँमा घर-घरमा गएर गाउँछन्। जस्तो आल्हा र अदल लोकगाथा।

३. प्रेम लोकगाथा - यस्ता लोकगाथाहरूमा प्रेमको प्रधानता भएको कथा र गीत हुन्छ। यसमा प्रयुक्त नायक र नायिका प्रेमी र प्रेमिका हुन्छन्। वियोगिनी प्रेमिकाको कथा पनि यहाँ कथिएको हुन्छ। जस्तो नैका बनजारा आदि। अब प्रस्तुत गरिन्छ, मिथिलाञ्चलमा प्रचलित केही प्रसिद्ध मैथिली लोकगाथाहरू जस्को मौलिकता र प्रभावकारिता आज पनि सुरक्षित छ। यी प्रसिद्ध लोकगाथाहरू निम्नबमोजिम छन - १. लोरिकाइन, २. नैका बनजारा, ३. विहुला, ४. सोरठी वृजभार, ५. सारंङ्गा सदावृक्ष, ६. राजा भरथरी, ७. राजा गोपीचन्द।

१. लोरिकाइन - यस लोकगाथाका नायक लोरिक हुन् र उनैको जीवनीमा आधारित यो लोकगाथा अहिले पनि धेरै लोकप्रिय छ। लोरिक धीर वीर पुरुष भएको हुनाले आफ्नो शत्रु मलयलाई मार्नमा सफल हुन्छ। आज पनि अहिरहरू यिनलाई धेरै श्रद्धा र विश्वासको साथ स्मरण गर्दछन। हुन त यसलाई अहिरहरूको लोकगाथा भनिएको छ, तर यसको लोकप्रियता र गीत्यात्मक गुणले गर्दा सम्पूर्ण मिथिलाञ्चलमा आज पनि यो प्रचलित छ। लोरिकको परिकल्पना राजाको रूपमा गरिएको छ। यसमा उनको वीरताको वर्णन बडो जोशिलो पारामा गरिएको छ।

२. नैका बनजारा - यो प्रेमाख्यानमा आधारित लोकगाथा हो जसको विषयवस्तुले शोभा र जसोमति जस्ता नायक र नायिकाको प्रेमिल एवं स्नेहिल सम्वन्धलाई उजागर एवं उद्घाटित गर्दछ। शोभा मोरङ्गतिर व्यापार गर्न जान्छ तर वासोमतिलाई व्यभिचारको आरोपमा घरबाट निष्कासित गरिन्छ। निष्कासन अवधि भित्रैमा उसलाई छोराको प्राप्ति हुन्छ। उसको पालनपोषण ऊ राम्रोसित गर्दछे र आफ्नो लोग्नेप्रति ऊ तन मन धनले वफादार रहन्छे। वियोगको बेलाको व्यथाकथा यसमा बडो मार्मिक अर्थात् मर्मस्पर्शी ढँङ्गबाट वर्णन गरिएको पाइन्छ। जासोमतिको पतिपरायणताको बडो रमाइलो वर्णन यसमा गरिएको छ। उसप्रति उसकी सासू र नन्दको अमानवीय व्यवहारको पनि राम्रो वर्णन यहाँ पाइन्छ। तर देवरको राम्रो व्यवहारको बयान पनि यहाँ गरिएको छ। यसप्रकार यसमा प्रेमी र प्रेमिकाको निश्छल प्रेमको कथा कथिएको छ।

३. बिहुला - महिलाहरूको चारित्रिक पवित्रतासित यस लोकगाथाको सीधा सम्वन्ध रहेको छ। सती सावित्री जस्ती विहुला पनि आफ्नो मृत पति बाला लखन्दरलाई यमलोकको पञ्जाबाट मुक्त गराउनमा सफल हुन्छिन्। सती विहुला देवी जस्तै पूजित र सम्मानित छन्। मैथिली संस्कृतिमा। सर्पकी देवी मनसा र बिहुला समान रूपमा पूजित छन्। उनको पूजा हरेक वर्ष साउन महिनामा नागपञ्चमीको पावन अवसरमा हुन्छ। बिहुलाको चरित्रकथा यसमां चित्रण गरिएको छ। तसर्थ यसलाई बिहुला लोकगाथा भनिएको हो। यो प्रेमको प्रबन्ध काव्य नै हो।

४. सोरठी बृजभर - यस लोकगाथामा बृजभार नायक र सोरठी नायिका हुन्छन। वृजभार आफ्नी प्रेमिका सोरठीलाई पाउनका लागि एकसय एक कठिनाइहरूलाई सामना गर्नु पर्दछ। सोरठी अपूर्व सुन्दरी भएकी हुनाले उसलाई पाउनका लागि बृजभार कठिन भन्दा कठिन समस्याहरू माथि विजय प्राप्त गर्दछन्। ऊ एउटँ देवीको अवतार पनि मानिन्छिन। यो लोकगाथा नाथपन्थसंग सम्बन्धित छ किनभने अन्तमा बृजभार राजा भएर पनि आफ्नो राजपाट छोडेर योगी हुन्छ। यो लोकगाथा मैथिली र भोजपुरी भाषामा लिखित सोरठी बृजभारको 'सुमिरण' -

'प्रथम सुमिरु हम सरोशती माई के हो
देली जे अकिल गियान नुरे की
उनके चरनवाँ के धारिके धियानवाँ हो
सोरठी के गाइले पवारा नुरे की
थोरही में लिखकर इलवा सुनाइले हो
सोरठी बृजाभार के इवाले नूरे की ॥'

अर्थात् सर्वप्रथम विद्याकी अधिष्ठात्री देवी सरस्वतीको स्मरण गर्दछु जस्ले मलाई अक्किल ज्ञान दिइन्। उनको चरणमा ध्यान लगाएर सोरठीको गीत गाउँछु। छोटकरीमा लेखेर सोरठी बृजभारको हाल सुनाउँछु।

५. सारङ्ग-सदाबृक्ष - यो प्रेम लोकगाथा हो जस्मा प्रेमी सदावृक्ष र प्रेमिका सारङ्गको जीवन चरित्रलाई कथावस्तु बनाइएको छ। सारङ्ग सदावृक्षको लोकगाथामा प्रेम र विरह दुइटैको सम्मेलन भएको पाइन्छ। दुइटैमा शुरुमा प्रेम हुन्छ। त्यस पछि विरहमा दुवै प्रेमी प्रेमिका तडपन्छन् तर अन्त्यमा सात जन्म पछि मिलन हुन्छ जुन बडो मार्मिक र मर्मस्पर्शी हुन्छ। मिथिलाञ्चलमा सारंङ्ग र सदावृक्षको सात जन्मको यो अमर लोकगाथा आजभोलि आधुनिक सञ्चार माध्यमको प्रभावले गर्दा विलुप्त हुने स्थितिमा पुगिसकेको छ। यस लोकगाथालाई पुनर्जीवित गर्ने आवश्यकता छ किनभने आज पनि प्रेमी र प्रेमिकाको लागि यो लोकगाथा धेरै प्रेरणादायी प्रमाणित हुन सक्दछ। यो सुखान्त लोकगाथाको श्रेणीमा आउँछ किनभने अन्त्यमा दुवैको मिलन हुन्छ र दुवैको दाम्पत्य जीवन सफल र सार्थक हुन्छ। यस लोकगाथालाई पनि मञ्चित गर्नु भन्दा पूर्व वन्दना गीत गाउने परम्परा रहेको छ, जुन यस प्रकार छ :-

'सरस्वती पद जोरि के हों प्यारे
विनइले सन्त सुजान जी।
इष्ट इमारे भगवान जी हो प्यारे
इम पर राखेहु सहाय जी ॥
माता पिता के चरण मनाई प्यारे
गुरुजी के पर सिखाई जी।
बारम्वार हम करीले अरजिया हो प्यारे,
गरुजीके पर सिखाई जी !
रानी सारङ्गा सदावृक्षके हो प्यारे
गाई सुयस मन लाव जी
सातो जनम कर प्रीतिया हो प्यारे,
सुनिलेहु चतुर सुजान जी,
भाषा दोहे के बिलगाई के हो प्यारे
गीत मे करीले बखान जी"

यसप्रकार हामी के पाउँछौ भने लोकगाथाहरूलाई मञ्चन गर्नुभन्दा - पूर्व विभिन्न देवी देवताहरू, माता-पिता, गुरु, ग्राम्य र नगर देवता आदिको स्मरण गर्ने श्रृखलाबद्ध लामो परम्परा रहेछ। यो स्मरण अथवा वन्दना लोकगाथाको मञ्चनको सफलताको लागि गरिने प्रथा थियो।

६.	अल्हा-उदल - लोकगाथा - यो लोकगाथा वीर रसमा आधारित छ। अल्हा-उदलको लोकगाथा सुनेपछि कातर मानिसमा पनि वीर रसको संञ्चार हुन सक्तछ। उसमा पनि जोश र जाँगर आउन सक्तछ। के विश्वास गरिन्छ भने यो लोकगाथा प्रस्तुत गरे पछि पानी पर्दछ। लोकगाथाहरुमा 'अल्हा' को स्थान सर्वोपरि छ। अल्हा र ऊदलको अलौकिक वीरता, देख्दा मातृभूमिको रक्षाको लागि आफ्नो प्राणको परित्याग गर्नु आदि साधारण कुरो हो।

७.	राजा भरथरी - आफ्नो गुरुको उपदेश सुनेर राजा भरथरी गृहत्याग गर्दछन्। उनी गएपछि उनकी स्वास्नीको विरह वर्णन मार्मिक वन्न पुग्दछ। यो नाथ पंथसंग सम्वन्धित लोकगाथा हो।

८.	राजा गोपीचन्द - यो लोकगाथा नाथसम्प्रदायसंग सम्वन्धित भएकोले गुरु गोरखनाथलाई इष्ट देव मानेर मञ्चन गर्ने गरिन्छ। कसरी राजा गोपीचन्द आफ्नो राजापाट र रानी समेतलाई परित्याग गरेर योगी भइदिन्छ। त्यसको साङ्गोपाङ्ग कथा बडो मार्मिक र गीत्यात्मक शैलीमा प्रस्तुत गर्ने परम्परा छ। राजा गोपीचन्द वङ्गालका पाल वंशका राजा थिए। यो लोकगाथा गाउने भाटहरू पहेलो परिधान लगाएर गाउँ-गाउँमा गोपीचन्दको वैराग्यले भरिपूर्ण गीत गाएर आज पनि आफ्नो जीविका आर्जन गर्दछन्।

राजा नल लोकगाथा - यो लोकगाथा पनि नाथ सम्प्रदायसंग सम्वन्धित छ। कसरी राजा नल भाग्यको हातमा एउटा साधारण खेलौना हुनपुग्दछन्। परिस्थितिबश विवश हुनपुग्दछन् त्यसको मार्मिक वर्णन लयात्मक र गीत्यात्मक शैलीमा गरिएको छ। दुर्भाग्यको शिकार राजा नल चाँही फेरि आफ्नो प्रयत्नले प्रारब्ध प्राप्तिमा सफल भएको देखाइन्छ।

रेशमा चुहडमल - यो लोकगाथा पनि प्रेमाख्यान भएकोले यसमा रानी रेशमा र वजीर चुहड्मलको जीवन-कथालाई विषय वस्तु बनाइएको छ। आफ्नो प्रियतम चुहडमलको वियोगमा रेशमा दिनरात चिन्तित् रहन्छे र आफ्नो प्रियतमको वियोगमा वियोगिनी रेशमालाई उसकी भाउजूले बकम लगाउँछिन। यो सब सहेर बस्नु पर्ने बाध्यता उसको नियति नै भइसकेको छ। एक पंक्तिमा उनले आफ्नो प्रियतमको अनुपस्थितिमा भोगेको विरहव्यथालाई यसरी व्यक्त गर्दछिन - 'सजन मारे कहवां वसल बाटे जायजी', रेशमचुहड मल लोकगाथामा यो एक पंक्ति टेकको रुपमा ठाउँ-ठाउँमा प्रयोग भएको छ। यो लोकगाथा बीस खण्डमा लेखिएको उपलब्ध छ।

विजयमल गाथा - लोरिकाइनमा लोरिकको वीरताको वर्णन छ भने विजयमल लोकगाथामा कुँवर विजयको ! कुँवर विजयमलको लोकगाथा आज पनि मिथिला भाषाभाषी क्षेत्र र भोजपुरी भाषाभाषी क्षेत्रमा लोकप्रिय छ। यो लोकगाथा वीररसले भरिपूर्ण छ तर आज यी लोकगाथाहरुको अस्तित्व खतरामा परिसकेको छ। तसर्थ यी विलुप्त प्रायः लोकगाथाहरूको अध्ययन, अनुसन्धान र अनुशीलन हुनु आवश्यक देखिन्छ।

भोजपुरी लोकगाथाहरू 'कुसुमा देवी' भगवती देवी, 'लचिया' आदि 'विहुला' जस्तै प्रेमोयाख्यानात्मक गाथाको श्रेणीमा गनिन्छ। जसमा प्रेम साधारण परिस्थतिमा नभएर विषम हुन्छ र सङ्घर्ष उत्पन्न गर्दछ। यो राजस्थानको 'दोलान्मारु' र पञ्जाबको 'हीर-राँझा' जस्तो छ। भगवती देवी, कसुमादेवी आदि गाथाहरू लघु आकारका छन् भने हीर-राँझा, दोलाआरु, आल्हा-ऊदल आदि बृहत् आकारका। यिनको तुलना प्रबन्धकाव्यसंग गर्न सकिन्छ।

साहित्यिक सौन्दर्य - यी लोकगाथाहरूको महत्त्व लोकगाथाहरूको क्षेत्रमा निर्विवाद छ। यदि यी लोकगाथाहरूको अस्तित्त्व नभएको भए लोकसाहित्य निरस नै हुन्थ्यो होला तर

यसको अस्तित्वले गर्दा आज पनि लोकसाहित्य सरस र सम्प्रेषणीय भएको छ। यी लोकगाथाहरूको आफ्नो साहित्यिक सौन्दर्य पनि अक्षुण्ण छ। यसको भाषाशैलीमा वढी वर्णानात्मकता भएकोले यसको साहित्यिक सौन्दर्य कम हुन जान्छ नत्र भने प्रेमको वर्णन र विरहको वर्णनमा यसको भाषा धेरै प्राञ्जल र परिष्कृत जस्तो भेटिन्छ। जे सुकै होस्। आजको साहित्यको पूर्वाधारको रूपमा लोकसाहित्य रहेको छ। आजको साहित्य यसबाट धेरै प्रेरणा प्रोत्साहन र प्रभाव ग्रहण गर्दै आएको छ। लोकसाहित्य आजको साहित्यको लागि अजस्र स्रोत सिद्ध भएको छ। गुमरले आफ्नो ओल्ड इङ्गलिश बैलेडस्मा लेखेका छन् - "All Poetry rests upon a union of nature and art: even the earliest poetry has a purpose and a plan and therefore belongs to an artist"
Goomer - Old English Bullads - Introduction Pp. 54

सदर्भग्रन्थ सूची :

१. डा. कुन्दनलाल उप्रेती : लोकसाहित्यको प्रतिमान : भारत प्रकाशन मन्दिर, अलीगढ।
२. महादेव प्र. सिंह : रेशमा चुहडमल : लोकनाथ पुस्तकालय कलकत्ता।
३. महादेव प्र. सिंह : सोरठी वृजाभार : नारायण एण्डको, बुक सेलर्स।
४. प्रज्ञा : अङ्क ९०, ने.रा.प्र.प्र. काठमाडौं।
५. F. B. Gummere : Old English Ballads M Introduction PP. 54
६. R.D. Rakesh : Folk culture of Nepal : Nirala Publication, Delhi - 1990
७. J.G. Frazer : The Golden Bough ;* = Toru Dutta : Ancient Ballads and Legends of Hindustan.
९. Gummere. F.B. : The Popular Ballad.

प्राचीन शल्यविज्ञानमा

(शल्यचिकित्साका आवश्यक सामग्रीहरूको परिकल्पना)

- डा. काशीराज शर्मा सुवेदी

जीवनलाई स्वस्थ, सुखी र लोकोपयोगी बनाउने उपायको रूपमा महर्षिहरूले आयुर्वेदको उपदेश गर्नुभएको छ। आयुर्वेदका आठ अङ्गहरूमा एक महत्त्वपूर्ण अङ्ग शल्यतन्त्र छ। त्यसको प्रमुख उद्देश्य शरीरभित्र आफैं विकृति भएर अथवा बाहिरबाट कुनै वस्तु पसेर कष्ट दिने भएमा त्यसलाई निकाल्नु, चोट-पटक आदि कारणहरूबाट उत्पन्न घाउहरू विभिन्न उपायहरूद्वारा निको पार्नु हो। त्यसका लागि विभिन्न साधनहरू आवश्यक हुन्छन्। ती साधनहरूलाई शस्त्रकर्मका आवश्यक सामग्री भनिन्छ।

१. शस्त्रकर्मका आवश्यक सामग्रीहरू -

महर्षि सुश्रुतले शस्त्रकर्मका लागि पहिले नै तयार राख्नुपर्ने सामग्रीहरूको वर्णन गर्दा निम्नलिखित साधनहरूको उल्लेख गर्नुभएको छ-यन्त्रहरू, शस्त्रहरू, क्षार, अग्नि, शलाका, श्रृंग, जलौका, अलावु (लौका), जाम्बबोष्ठ, पिचु (कपास), प्लोत (पुछ्ने लुगा), सूत्र (धागो), पत्र (पात), पट (रेशमको लुगा), मह, घ्यू, वोसो, दूध, तेल, तर्पण (पोषक खाद्य तथा पेयहरू), कषाय (क्वाथ-काढा), आलेप, कल्क (औषधि पिनेर बनाएको लेदो), व्यजन (पङ्खा), चीसो पानी, तातो पानी, आवश्यक भाँडाहरू साथै बलिया र रोगीहरूको हेरविचार गर्न सिपालु परिचारकहरू।

२. यन्त्रको परिचय -

मन र शरीरलाई बाधा दिने र दुःख दिने वस्तुहरूलाई शल्य भनिन्छ। ती शल्यहरू शरीरबाट झिक्नुपर्दा प्रयोग गरिने साधनलाई यन्त्र भनिन्छ।

३. यन्त्रहरूको सङ्ख्या -

यन्त्रहरूको सङ्ख्या वास्तवमा यति नै हुन्छन् भन्न सकिंदैन। ज्ञानको विस्तार र शल्यकर्मको प्रकारअनुसार तिनीहरूको सङ्ख्या बढ्दै जानसक्छ। शस्त्रकर्मको उद्देश्य, यन्त्र निर्माण गर्दा प्रयोग गरिने धातु आदि, यन्त्रको स्वरूप आदिका आधारमा यी असङ्ख्य हुन्छन्। सुश्रुत संहितामा सामान्य रूपरेखाको रूपमा यन्त्रहरूको सङ्ख्या १०१ मानिएको छ। ती १०१ यन्त्रहरूमा सबै भन्दा महत्त्वपूर्ण यन्त्र हात हुन्छ। हात नभैकन अरू यन्त्रहरूको प्रयोग गर्न मिल्दैन।

अरू १०० यन्त्रहरूमा कङ्कमुखको व्यापक उपयोग हुनाले महत्त्वपूर्ण मानिएको छ।

४. यन्त्रका प्रकारहरू -

यन्त्रहरू ६ किसिमका हुन्छन् - १. स्वस्तिक यन्त्र, २. सन्दंश यन्त्र, ३. ताल यन्त्र, ४. नाडीयन्त्र, ५. शलाकायन्त्र, ६. उपयन्त्र।

ती यन्त्रहरूमा स्वस्तिक यन्त्र २४ किसिमको हुन्छ। सन्दंश यन्त्र दुई किसिमको हुन्छ - सनिग्रह र अनिग्रह। तालयन्त्र पनि दुई थरी हुन्छन् - एकताल र द्विताल। नाडीयन्त्रहरू २० किसिमका हुन्छन्। शलाकायन्त्रहरू २८ हुन्छन्। उपयन्त्रहरू २५ हुन्छन्। २४+२+२+२०+२८+२५=१०१ यन्त्र सङ्ख्या हुन्छन्।

५. यन्त्रको निर्माणमा आवश्यक उपादानहरू -

यन्त्रहरूको निर्माण सकभर सुन, चाँदी, तामा र फलाम आदि धातुहरूमा गर्नुपर्छ। धातुहरूको प्रयोग सम्भव नहुने ठाउँमा (काम चलाउन) काठ, दाँत, सीगं आदिको यन्त्र बनाउन सकिन्छ।

६. यन्त्र निर्माण आधारहरू -

यन्त्रको निर्माण गर्दा त्यसको प्रयोग गर्ने उद्देश्य, ठाउँ, प्रयोग गर्ने मार्ग र विधिलाई विचार गरी निर्माण गर्नुपर्ने हुन्छ। यन्त्रहरूको प्रमुख काम शल्यलाई समाउनु र शरीरबाट बाहिर निकाल्नु हो। त्यसका लागि शल्यको आकार-प्रकार अनुसार छुट्टा-छुट्टै किसिमका यन्त्रहरू बनाउनुपर्छ। प्राचीन आचार्यहरूले आफ्नो प्राकृतिक निरीक्षणका आधारमा चराहरू र सिंह आदि जीवहरूको चुच्चो तथा मुखलाई उपयुक्त मानी तिनीहरू जस्तै आकारको यन्त्रहरू बनाएका र सम्बन्धित जीवको अङ्गअनुसार नाम पनि राखेका छन्। सुश्रुत संहितामा यन्त्रनिर्माणका आधारहरू निम्नलिखित मानिएका छन्।

१. सादृश्य - (समानता = कुनै प्राणीको मुख आदिको समान हुनु। जस्तै - सिंहमुख, कङ्कमुख आदि)

२. आगम - शास्त्रमा वर्णन गरिएको अनुसार।

३. उपदेश (विशेषज्ञ गुरूको निर्देशन)।

४. अन्य यन्त्रदर्शन (अरू यन्त्रहरू हेर्नु)।

५. युक्ति (कुन ठाउँमा, कुन बेलामा कस्तो यन्त्र प्रयोग गर्नुपर्छ त्यसको अडकल गर्नु)

७. यन्त्रहरूमा हुनुपर्ने विशेषताहरू -

(१) यन्त्रको अगाडिको शल्यलाई समाउने भाग टम्म मिलेको हुनुपर्छ। समाहितमुखाग्राणि)

(२) त्यो भाग आवश्यक भए अनुसार खस्रो वा मस्याइलो हुनुपर्छ। खरवलक्ष्णमुखानी

(३) यन्त्र दरो हुनुपर्छ। (प्रयोग गर्ने बेलामा भाँचिने हुनुहुँदैन) (सुदृढानि)

(४) हेर्दा राम्रो हुनुपर्छ। (सुरुपाणि)

(५) प्रयोग गर्ने मानिसले समाउने ठाउँ सजिलो हुनुपर्छ। (सुग्रहाणि)

८. यन्त्रहरूको संक्षिप्त विवरण -

(१) स्वस्तिक यन्त्र -

(क) प्रमाण - यसको लम्बाइ १८ अङ्गुलको हुन्छ।

(ख) स्वरूप - यन्त्रको अगाडिको भाग (टुप्पो) सिंह, बाघ, ब्वाँसो, चितुवा, भालु, बिरालो आदि पशुहरूको मुखसंग मिल्ने हुन्छ। बीचमा मसुरोको गेडा जस्तै सानो काँटीले अड्काउने हुन्छ। तलपट्टि अङ्कुश जस्तै घुमेको समाउने ठाउँ हुन्छ।

(ग) प्रयोजन - हाडहरूमा अड्किएका (सजिलै झिक्न नसकिने) शल्यहरू निकाल्न तिनको प्रयोग गरिन्छ।

(२) सन्दंश यन्त्र -

(क) प्रमाण - यसको लम्बाइ १६ अङ्गुल हुन्छ।

(ख) स्वरूप - यो सनासोको आकारको हुन्छ। यसका दुई किसिम छन् - (I) सनिग्रह (कस्ने बन्धन भएको) (II) अनिग्रह (बन्धन नभएको)

(ग) प्रयोजन - त्वचा, मांस, शिरा, स्नायुमा गडेका शल्यहरू निकाल्न तिनको प्रयोग गरिन्छ।

(३) ताल यन्त्र -

(क) प्रमाण - यसको लम्बाइ १२ अङ्गुलसम्म हुन्छ।

(ख) स्वरूप - माछाको तालु जस्तो पातलो, बीचमा खाल्टो परेको चम्चा आकारको हुन्छ। यसका दुई किसिम हुन्छन् - (I) एकताल (एकातिर ताल भएको), (II) द्वितात (दुवै टुप्पाका ताल भएको)

(ग) प्रयोजन - कान, नाक र नाडीहरू (नसा) भित्र रहेका शल्यहरू निकाल्न तिनको प्रयोग गरिन्छ।

(४) नाडीयन्त्र -

(क) प्रमाण - शरीरका भिन्नभिन्न अंङ्ग अर्थात् स्रोतहरूको बनोटअनुसार ठूलो वा सानो आकारको हुन्छ।

(ख) स्वरूप - बीचमा प्वाल भएको र नली जस्तो हुन्छ। कुनैमा एकातिर मुख (निकास) हुन्छ, कुनैमा दुवैतिर मुख हुन्छ।

(ग) प्रयोजन - यसको प्रयोग धेरै कामहरूका लागि गरिन्छ। जस्तै-
(I) श्रोतहरूमा भएका शल्यहरू निकाल्न,
(II) रोगहरूको परीक्षण गर्न,
(III) आचूषण अर्थात् रगत आदि झिक्न,
(IV) विभिन्न कामहरूमा सुविधाका लागि (क्रियासौकर्य)।

(घ) भेदहरू -
अर्शोयन्त्र (अल्काई भएको जाँच्ने यन्त्र) - २
बास्तियन्त्र (वस्ति दिन उपयोगी नली ६,८,१०,१२, अङ्गुलको) - ४
उत्तरवस्तियन्त्र (मूत्रमार्गमा प्रयोग गर्ने यन्त्र) - ५
(पुरुष - २, स्त्री - २, बालक - १)
दकोदरयन्त्र (---जलोदरको पानी झिक्ने) - १
धूमयन्त्र (औषधिको धुवाँ लिने यन्त्र)
(प्रायोगिक, स्नैहिक, वैरेचनिक, कासघ्न, व्रणधूपन) - ५
(प्रायोगिक, स्नैहिक, वैरेचनिक, कासघ्न, व्रणधूपन) - ५
निरुद्धप्रकाश यन्त्र (लिङ्गको अगाडिको छालाको विकारमा प्रयोग गरिने - १
अलाबुयन्त्र - (रक्तमोक्षण गर्ने) - १

श्रृंग यन्त्र - १

(५) शलाका यन्त्र -

(क) प्रमाण - प्रयोग गरिने ठाउँअनुसार लम्बाइ र चौडाइ भएको हुन्छ ।

(ख) स्वरूप - शलाकाको अर्थ लामो सिन्को वा छेस्को जस्तो टुप्पोमा धार वा तीखोपन नभएको यन्त्र हुन्छ। यो प्रयोजन तथा प्रयोग गर्ने ठाउँअनुसार धेरै किसिमको हुन्छ। र प्रत्येकको आकार-प्रकार भिन्न हुन्छ। जस्तै -

(I) गण्ड्पदमुखी - यो गँडयौला जस्तौ लामो गोल टुप्पो भएको र दुई किसिमको हुन्छ। नाडीव्रणको गति बुझ्ने काममा यसको प्रयोग गरिन्छ। यस्ता यन्त्रहरूलाई अङ्ग्रेजीमा Blunt Probe भनिन्छ।

(II) शरपुङ्खमुखी - यसको टुप्पोको आकार वाणको फेदको भाग जस्तै फैलिएको हुन्छ। यो १० अथवा १२ अङ्गुल लामो हुन्छ। यसको प्रयोग चालन अर्थात् शरीर भित्र कुनै भागमा अड्किएको शल्यलाई घचेटेर वाहिर निकाल्ने कामका लागि गरिन्छ।

(III) सर्पफणमुखी - सर्पको फण जस्तै फैलिएको टुप्पो हुने शलाका हो। यसलाई अग्रवक्त्र अथवा अग्रबक्र (अगाडि बाङ्गो हुने) यन्त्र पनि भनिन्छ। यो दुई किसिमको हुन्छ। यौटा १६ अङ्गुल लामो, अर्को १२ अङ्गुल लामो। यसको प्रयोग व्यूहन गर्ने अर्थात् टुटेफुटेका पथरीका टुक्राहरू समेटी एक ठाउँ थुप्रो पार्न गरिन्छ। आधुनिक शल्यविज्ञानअन्तर्गत यसको तुलना रिटयाक्टर्स Retracters संग गर्न सकिन्छ।

(IV) बडिशमुखी - यसको टुप्पो बल्छी जस्तै घुमेको हुन्छ। यो दुई किसिमको हुन्छ। यसको प्रयोग शल्य निकाल्ने काममा गरिन्छ। (Hook)

(V) मसूरदलमात्रमुखा - यसको टुप्पोको आकार मसुरो गेडो जस्तै हुन्छ। यो दुई थरी हुन्छ। यौटा ८ अङ्गुल लामो अर्को ९ अङ्गुल लामो। यो अगाडिपट्टि अलिकति नुहेको हुन्छ। यसको प्रयोग कान, नाक आदिमा अल्झिएको शल्य निकाल्न गरिन्छ।

(Vi) कार्पासकृतोष्णीषा - टुप्पोमा कपास बेरेको शलाकालाई कार्पासकृतोष्णीषा भनिएको छ। लम्बाइअनुसार (१२, १०, ९, ८, ७, ६ अङ्गुल) यो ६ किसिमको हुन्छ। यसको प्रयोग प्रमार्जन अर्थात् घाउहरू सफा गर्न, पुछ्न गरिन्छ।

(VII) खल्लमुखा - टुप्पोमा डाडु जस्तै खाल्टो परेको हुन्छ। यो आठ अङ्गुल लामो हुन्छ। यसको खाल्टोको आकार र गहिराइ अनुसार तीन किसिम हुन्छ - कान्छी औंला जत्रो, साहिंली औंला जत्रो (अनामिका), माझी औंलाको नङको खालटो जत्रो (मध्यमा)। यस्ता शलाकाहरूको प्रयोग क्षारहरू लगाउने, राख्ने काममा गरिन्छ। (Spoon Shaped Probe)

(VIII) जाम्बववदना - यसको टुप्पो जामुनुको गेडो जस्तो हुन्छ। यो स्थूल (मोटो), अणु (सानो) र दीर्घ (लामो) तीन किसिमको हुन्छ। यसको प्रयोग अग्निकर्ममा गरिन्छ।

(IX) अङ्कुशवदना - यसको टुप्पो अङ्कुशजस्तै घुमेको हुन्छ। यसको उपयोग अग्निकर्ममा गरिन्छ।

(X) नासार्बुदहरणी - यसको टुप्पोको आकार बयरको गुठिलजस्तो हुन्छ। नाकमा हुने अर्श तथा अर्वुद रोगमा अग्निकर्म गर्दा यसको प्रयोग गरिन्छ।

(XI) अञ्जनशलाका - यो आठ अङ्गुल लामो हुन्छ। दुवैतिर यसको टुप्पो फूलको कोपिला जस्तै किनारमा केही उठेको र गोलो आकारको हुन्छ। यो शलाका केराउ जत्रै घेरा भएको हुन्छ। यसको प्रयोग आँखाहरूमा अञ्जन लगाउन गरिन्छ।

(XII) मूत्रमार्गविशोधनी - यसको अग्रभाग (टुप्पो) मालतीको फूलको डाँठजस्तै हुन्छ। मूत्रमार्गको अवरोध हटाई शोधन गर्न यसको प्रयोग गरिन्छ।

अष्टाङ्गहृदयमा उक्त शलाकाहरूका साथ थप अरू शलाकाहरूको उल्लेख पाइन्छ। जस्तै - सर्पफणवक्त्रा, गर्भवङ्कु, कर्णशोधनी, अर्धेन्दुमुखी।

६. उपयन्त्रहरू -

उक्त ५ किसिमका यन्त्रहरूभन्दा फरक किसिमका र शल्य निकाल्ने काममा कुनै किसिमले उपयोगी हुने साधनहरूलाई उपयन्त्र भनिएको छ। उपयन्त्रको रूपमा वर्णन गरिएका द्रव्यहरू निम्नलिखित छन् -

(१) रज्जु (डोरी), (२) वेणिका, (३) पट्ट (पाटको कपडा), (४) चर्म (छाला), (५) लता (लहराहरू), (६) वस्त्र (कपासको लुगा), (७) अष्ठीलाश्म (एक किसिमको ढुङ्गो), (८) मुद्गर (मुङ्ग्रो), (९) पाणितल (हत्केला), (१०) पादतल (पैताला), (११) अङ्गुलि (औंला), (१२) जिह्वा (जिभ्रो), (१३) दन्त (दाँत), (१४) नख (नङ्), (१५) बाल (रौं), (१६) अश्वकटक (घोडाको लगाममा जोडिएको औंठी जस्तो वस्तु), (१७) शाखा (रूखको हाँगो), (१८) ष्ठीवन (थुक्नु), (१९) प्रवाहण (कन्नु), (२०) हर्ष (प्रसन्नता, हाँस्नु), (२१) आयस्कान्त (चुम्बक), (२२) भय (डर), (२३) क्षारहरू, (२४) अग्नि (आगो), (२५) भेषज (औषधिहरू)।

यी उपयन्त्रहरूको प्रयोग बन्धन र शलय निकाल्ने आदि विभिन्न कामहरूका लागि गरिन्छ। तिनीहरूलाई अनुयन्त्र पनि भनिएकोछ।

७. यन्त्रकर्महरू -

विभिन्न किसिमका यन्त्रहरूको सहायताले गरिने शल्यचिकित्सामा उपयोगी कामहरूलाई यन्त्रकर्म भनिन्छ। सुश्रुत संहितामा उदाहरणका रूपमा निम्नलिखित यन्त्रकर्महरूको वर्णन गरिएको छ।

(१) निर्घातन (मुङ्ग्रो आदिले हिर्काई शल्यलाई चलायमान पार्नु)
(२) पूरण (कान आदिमा स्नेह तथा औषधि राखी भर्नु)
(३) बन्धन (बाँध्नु)
(४) व्यूहन (छरिएका शल्यका टुक्राटाक्री सँगाली एक ठाउँमा थुपार्नु)
(५) वर्तन (भाँचिएको हाड आफ्नो ठाउँमा राख्नु)
(६) चालन (घाँटी आदिमा अड्केको कुरा चलाएर बाहिर निकाल्नु)
(७) विवर्तन (अर्कोतिर मोडिएको हाड, नसा आदि घुमाएर उचित आवस्थामा राख्नु)
(८) विवरण (औंला आदिले तन्काई फराक पार्नु)
(९) पीडन (अँठ्याउनु, थिच्नु)
(१०) मार्गविशोधन (मूत्रमार्ग, मलमार्ग आदि सफा पार्नु, शुद्ध गर्नु)
(११) विकर्षण (समातेर तान्नु)
(१२) आहरण (भित्र भएको शल्य बाहिर निकाल्नु)
(१३) आञ्छन (उछिट्टिएको हाडलाई तन्काएर मिलाउनु अथवा खुम्चिएको औंला आदि तन्काउनु)
(१४) उन्नमन (तल लत्रेको अङ्ग आदिलाई माथि लै जानु)
(१५) विनमन (माथि गएको वस्तुलाई तलतिर नुहुने पार्नु)
(१६) मञ्जन (फोर्नु - भाँच्नु - पथरी आदि)

(१७) उन्मथन (शल्य हराएको ठाउँमा त्यसलाई खोज्न वरिपरि चलाउनु)
(१८) आचूषण (मुख आदिको सहायताले चुस्नु)
(१९) प्रधमन (नाक आदिमा चूर्णहरू फुकेर भित्र पुऱ्याउनु)
(२०) प्रमार्जन (कपास, कपडा आदिले पुछ्नु)
(२१) हारण (विषय रूपमा जोडिएको हाडलाई छुटयाउनु)
(२२) ऋजुकरण (बाङ्गोभएको अङ्ग वा शल्यलाई सोझो पार्नु)
(२३) एषण (नाडीव्रण आदिको गति खोज्नु)
(२४) प्रक्षालन (पखाल्नु)

१०. यन्त्रदोषहरू -

शल्यचिकित्सामा प्रयोग गरिने यन्त्रहरू राम्रा भएमा शस्त्रकर्महरूमा सुविधा हुन्छ, यन्त्रहरूमा खराबी भएमा काम बिग्रिने, रोगीलाई बढी कष्ट हुने, समय बढी लाग्ने हुन्छ। यस कारण यन्त्रका गुणहरूका साथ दोषहरूको पनि ज्ञान चिकित्सकका लागि उपयोगी हुन्छ

जुन कुरो हुनाले यन्त्रको प्रयोग गर्न असुविधा हुन्छ, गरिने काम बिग्रिन्छ त्यसलाई यन्त्र दोष मानिएको छ। यन्त्रदोषहरूको सङ्ख्या १२ मानिएको छ।

(१) अतिस्थूल - (धेरै मोटो)
(२) असार - (खोक्रो, कमजोर)
(३) अतिदीर्घ - (आवश्यकताभन्दा धेरै लामो)
(४) अतिह्रस्व - (निकै छोटो)
(५) अग्राहि - (शल्यलाई नसमाउने)
(६) विषमग्राहि - (उल्टोपाल्टो, नमिल्दो किसिमको समाउने)
(७) वक्र - (बाङ्गो - टेढो)
(८) शिथिल - (खुकुलो)
(९) अत्युन्नत - (धेरै उठेको)
(१०) मृदुकील - (कीला-पेच, खुकुलो भएको)
(११) मृदुमुख - (मुख कमलो अर्थात् पकड बलियो नभएको)
(१२) मृदुपाश - समाउने भाग कमजोर भएको।

माथि उल्लिखित यन्त्र दोषहरूको सम्बन्ध यन्त्रहरूको रचना र कामसंग भएको स्पष्ट छ। यसबाहेक यन्त्रको सरसफाइ नहुनु, रखाई राम्रो नहुनु, आकार-प्रकार सुविधाजनक नहुनु आदि अरू दोष पनि हुनसक्छन्। दोषयुक्त यन्त्रहरूको प्रयोग गर्न नहुने जनाउन यन्त्रदोषहरूको वर्णन गरिएको छ।

सन्दर्भविवरण

१. "अतोन्यतमं कर्म चिकीर्षता वैधेन पूर्वमेव उपकल्पयितव्यानि।- तद् यथा - यन्त्र - शस्त्र - क्षारागिन - शलाका - श्रृङ्ग - जलौका - लाबु - जाम्बवोष्ठ - पिचु - प्लोत - सूत्र - पत्र - पट - मधु - घृत - वसा - पयस्तैल - तर्पण - कषायालेपन - कल्क - व्यजन - शीतोष्णोदक - कटाहादीनि परिकर्मिणश्वर स्निग्धाः स्थिरा : बलवन्त :।" - सुश्रुतसंहित, सू. ५/३

२. मनः शररिबाधकराणि शल्यानि र तेषामाहरणयायो यन्त्राणि - सुश्रुतसंः, सू. ७/३
३. यन्त्रशतमेकोत्तरमत्र हस्तमेव प्रधानतमं यन्त्राणामवगच्छ। - सुश्रुतसं, सू. ७/२
४. विवर्तते साध्ववगाहते च
शल्यं निगृह्योद्धरते च यस्मात्॥
यन्त्रेष्वतः कङ्कमुखं प्रधानं
स्थानेषु सर्वेष्वधिकारि चेति॥ सुश्रुतसं, सू. ७/१८
५. तत्र चतुर्विंशतिः स्वस्तिकयन्त्राणि। द्वे सन्द.शयन्त्रे द्वे एव तालयन्त्रे। विंशतिर्नाडयः। अष्टाविंशतिः शलाकाः। पञ्चाविंशतिरुपयन्त्राणि। - सुश्रुतसं,. सू। ७/४
६. तानि प्रायशो लौहानि तत्प्रतिरुपकाणि वा तदलाभे। - सुश्रुत., सू. ७/४
७. तत्रैव।
८. समाहितानि यन्त्राणि खरश्लक्ष्णमुखानि च।
सुहढानि सुरुपाणि सुग्रहाणि च कारयेत्। - सुश्रुतसं., सू. ७/५
९. अष्टादशाङ्गुलायामान्यायसानि च भूरिशः।
मसूराकारपर्यन्तैः कण्ठे बद्धानि कीलकैः।
विद्यात् स्वस्कियन्त्राणि मूलेङ्कुशनतानि च।
तैर्हढैरस्थिसंलग्न शल्याहरणमिष्यते॥ - अष्टाङ्गहृदय, सू. २५।५-७
१०. सुश्रुतसंहिता, सू. ७/७।
११. तत्रैव, सू. ७/८।
१२. तत्रैव, सू. ७/९।
१३. तत्रैव, सू., ७/१०।
१४. अष्टाङ्गहृदय, सू. २५/३२-३३।
१५. अनुयन्त्राण्ययस्कान्तरज्जुवस्त्राश्ममुद्गराः।
ब्रध्नान्त्रजिह्वावाबालश्व शारखानखवमुखद्विजाः।
कालः पाकः करः पादो भयं हर्षश्च तत्क्रियाः।
उपायवित् प्रविभजेदालोच्य निपुणं धिया॥ - अष्टाङ्गहृदय, सू. २५/३९-४०।
१६. निर्घातनोन्मथन - पूरण - मार्गशुद्धि -
संव्यूहनाहरण - बन्धन - पीडनानि।
आचूषणोन्नमन - नामन - चाल - भङ्ग -
व्यावर्तनार्जुकरणानि च यन्त्रकर्म॥ - अष्टाङ्गहृदय, सू. २५/४१
१७. तत्रातिस्थूलमसारमतिदीर्घमतिह्रस्वमग्राहि विषमग्राहि वक्रं शिथिलमत्यून्नतं मृदुकीलं मृदुखं मृदुपाशमिति द्वादश यन्त्रदोषाः। - सुश्रुतसंहिता, सू. ७/१५

सगरामसिंह कार्कीको भडा : भारत

– बासुदेव भाइसाब

नेपालको एकीकरण भन्दा पूर्व पन्ध्रौं शताब्दीको मध्यतिर डोटेली भेगमा मल्लवंशी शासकहरूको सवल शासनको स्थापना भइसकेको थियो । त्यसमा डोटीका मल्ल राजाहरूमा नाग मल्लको प्रसिद्धि टाढा-टाढा सम्म फैलिएको थियो । डोटेली भेगमा नागी मल्लको शासन रहेको बखत हाल भारतको कुमायू प्रदेशको चम्पावत उपत्यकामा चन्द वंशी राजाहरूको शासन थियो भन्ने कुरा वंशावली तथा अन्य बिभिन्न ऐतिहासिक प्रमाणहरूबाट प्रमाणित भइसकेको छ ।

त्यस समयका कुमायूका चन्द वंशी राजाहरूमध्ये राजा त्रिमल चन्दको प्रसिद्धि हाल सम्म पनि स्थानीय लोकगाथाहरूमा गायन हुँदै आएको छ । राजा त्रिमल चन्दको दरबारमा ठूला-ठूला वीर योद्धाहरू थिए र योद्धा (पाइक) हरूलाई जुझाउने र आनन्द लिने कार्य उनको दरबारको परम्परानै रहेको थियो भन्ने कुरा पनि लोकगाथाहरूबाटै पुष्टि भएको छ ।

प्रस्तुत सगरामसिंह कार्कीको भारतको रचनाकाल पन्ध्रौं शताब्दीको मध्य अर्थात् राजा त्रिमल चन्दको शासनकाल रहेकोछ । भारतका प्रमुख पात्र सगरामसिंह कार्की त्यस बखतका प्रसिद्ध वीर योद्धा थिए । सगरामसिंह कार्कीको वीर चरित्र नै यस भारतमा चित्रण गरिएको छ ।

बिहे, व्रतवन्ध, पासनी आदि शुभ-अवसरहरूमा भारतको प्रदर्शन गर्ने डोटेली भेगको परम्परा अनुसार कुशल अभिनयकर्ता गायकद्वारा ती शुभ अवसरहरूमा भारतको प्रदर्शन गराउन प्रत्येक सक्षम गृहस्थले चाहना गरेको हुन्छ । गढ कुमायूको योद्धा (पाइक) सगरामसिंह कार्कीको भडा: (भारत) पन्ध्रौं शताब्दीदेखी हालसम्म डोटी र कुमायूका प्रदेशहरूमा एउटा सर्वोत्कृष्ट भारतको रूपमा लोकजीवनमा गायन-प्रदर्शन हुँदै आएको छ ।

बिशेष गरी भारतको प्रदर्शन प्रारम्भ गर्ने समय रात्रिको प्रथम प्रहर नै हुन्छ । सगरामसिंह कार्कीको भारत निकै लामो भएकोले बेलुका साँझपखदेखि प्रारम्भ गरी बिहान उज्यालो हुने बेला सम्म पूरै रातभर सुनाइन्छ ।

यो भारत सुन्न र हेर्न दर्शकहरू टाढाटाढाबाट ओइरिन्छन्, भीड-भाडलाई नियन्त्रण गर्ने व्यवस्था मिलाउनु पर्ने हुन्छ । भारतलाई प्रारम्भदेखि अन्तसम्म बुझ्ने गरी सुन्न पाए हुन्थ्यो, भारतका सबै छयौंटा (अध्याय) हरू बुझ्न पाए हुन्थ्यो भनेर घण्टौंदेखि भारतको प्रदर्शन स्थालमा दर्शकहरू प्रतीक्षामा बसिरहेका हुन्छन् । भारत प्रदर्शनको थालनी गर्नु अघि

कलाकार हुडकेले सभा बसाउने गीत गाउँछ। त्यसपछि वीर योद्धा (पाइक)- को बमौं अर्थात् वंशावली गीत गायन गर्दछ। बमौं गायन गरे पछि मात्र भडा : (भारत) प्रदर्शन गरिन्छ।

सभा बसाउँदा हुडके द्वारा गाइने सगुन गीत :-

दै माछो ! महाराज ! खाणाजीतो
परभात मध्यान्ही मद कर्णी
भो ऋषि वस्तु बनारसी
हेर क्षेत्रम गुरु क्षेत्रम
भई पुत जलान्तर
कालिका मालिका चैयत्रम
सगुन सगुन जदौं सगुन
सोफल खाण जीतो दै माछो
इति दरबारकी आशिका, रानी भवानी की आशिका
भाटको पिङ्गल जागे, कलौतीकी आशिका जागे
रानी भवानीको लङ्कार, दैमाछो, महाराज। खाणजीतो।

दही र माछोलाई सगुन (शुभ) मानिन्छ। देवी भगवतीले रक्षा गरुन, सुख समृद्धि घरमा होवोस्, कालिका मालिका देवीको आशिर्वाद फलोस्, फुलोस्। भाटको पिङ्गल जस्तै कलौती (हुडके) को आशिका पनि फलोस् फुलोस् जय होस्

सगरामसिंह कार्कीको भारत गाउँदा सभालाई सम्वोधन गरी गाइने अर्को गीत :-

दै माछो !
सोभान बैठी उजल्ली की
मोहत्यार मार ठोक्या नजाणैं
कुवा कन्चनको पाठ
भौवर्ती भावर्ती, त्रिमल चन्दको पाठ
काल राही कल्यान चन्दको पाठ
दैमाछो ! मङ्गलकी आस
चित्तल चित्रत्त, बितलबितल
धर्ति हल्कौंन्छ मिथुनी कमौन्छ
तीइ जङ्ग जोड्दे, मुइतङ्ग तोडौं
तब मुइ सिंह राजा वोलौं
हङ्गल फाले पिङ्गल फाले
बढी राजा सूरज वंशको पाठ।

सबैको मङ्गल होस्, जय होस् ? पृथ्वी नै हल्लाएर मेदिनी कम्पायमान गरी हिड्ने जङ्गलको राजा सिंहको जय होस्। त्यस्तै कल्याण चन्दका पुत्र राजा त्रिमल चन्दको जय होस्। युद्धमा विजयी हुने बूढा (जेठा) राजा सूर्य वंशीहरूको जय होस) भारत गाउनु अघि बमौ (वंशको कीर्तिगान) गायन गरिन्छ। सगरामसिंह कार्कीको भारत (भडा:) गाउँदा हुड्केद्वारा हुड्को बजाई गाउने बमौ यसप्रकार छ -

कार्की सिजरात खनाती
कार्की बिजरात खनाती
ढाड काटै मुण जुभै

मुण काटै ढाड जुझै
ब्या गर्न झावै मारगरि ल्यावै
मार गर्न झावै ब्या गरि ल्यावै
मेलातोड बन्देज फोड
बाटाभाई बसिग्या चारै गौं
कार्कीका चेलान्सित जुझार नझौं
चुनका रोटी कभै जन खौं ।
कार्कीको डाँण नाई, कौनौ माण नाई
माच्या हात्तिको जुझार, महाराजौं ।

चम्पावतको कक्यौंडा बुङाका सिजरात कार्की र बिजराज कार्कीका खलक (वंशज) युद्ध र मारकाटका लागि प्रसिद्ध छन् । यी कार्कीहरूको शिर काटिए पनि शरीर जुझ्न सक्छ र शरीर काटिए शिर जुझ्न सक्छ ।

यिनीहरू विवाह गर्न गए मारकाट गरेर फर्कन्छन् भने मारकाट गर्न गए विवाह गरेर ल्याउछन् । यी कार्कीहरू सित कसैले झगडा उठाउनु भनेको चुनाको रोटी चपाउनु सरह हुन्छ । यिनीहरू मात्तिएका हात्ती जस्ता हुन्छन् । जसरी कौन अन्नको माण : हुदैन त्यसरी नै यिनीहरूलाई पनि दण्ड हुदैन अर्थात् कसैले पनि यिनलाई डाँड्न सक्तैन ।

संक्षिप्त भडा (भारत)

गढ चम्फावतको दरबारमा राजा बहादुरचन्दको पुत्र जन्मेको एघाह्रौ दिन ठूलो उत्सवको रूपमा मनाइदै थियो । चारैतिर खुसियाली छाएको थियो । पण्डितहरू वेदीको पूजा गरिरहेका थिए । न्वारनको शुभ अवसरमा गृहणीहरू सगुन गीत गाइरहेका थिए ।

त्यस अवसरमा हुडके द्वारा हुडको बजाई गाउने सगुन गीत यसप्रकार को हुन्छ ।
पुर बर्मा पुर बर्मा, वेदि पुरि दीय
थिर बौली वेदि पुरि दीय

बौं तिर सरस्वती दाइन भागीरथी
सगुन वोल सिता पारवती

हियजन दच्काई बर्मा, बौली जन कमाई
धीरजले वेदि पुरी दीय

दाइन भए दाइन भए पञ्चकोटी देवा
एइ, बालाको जय गरी दीए ।

(हे, बाह्मण ! वेदिपुर्ने कार्य गर्दा यसरी हात नकमाउनोस् ! हतार नगर्नुहोस् बडो धैर्यका साथ मनस्थिर गरेर वेदिपुर्ने कार्य गर्नु होस् । वेदिमा बाँयापट्टि सरस्वती र दाँयापट्टि भागरथी बस्छिन । सीता पार्वतीले शुभ बोल्दछिन् । हे पँचकोटी देवता शुभ गरी दिनु होस् । यस बालकको सदा जय होस्)

चम्फावतका राजा बहादुरचन्दको छोरा त्रिमलचन्दको जन्मको खुसियालीमा न्वारानका दिन उत्सव मनाउन र राजालाई दूबो हाल्ने (छोरा पाएको अवसरमा बुबालाई दूबो

घास चढाई सम्मान गर्ने परम्परा) अनुसार त्यो भेगका सबै प्रमुख व्यक्तिहरू धौनी, मौनी, महरा, फुर्त्याँल, कार्की, बोहरा, पन्त, पनेरु एवं राजाका भाइ भारदार, चाकर आदि दरबारमा उपस्थित भएका थिए। सबैले विधिअनुसार राजाको मान सम्मान गरी ढोग-सलाम गरी राजालाई दूबो चढाई उत्सब मनाएका थिए।

चम्फावत उपत्यकामा बहादुरचन्दको छोरा त्रिमल चन्द जन्मेकैं दिन त्यही घडी त्यही पला र त्यही मुहूर्तमा उता चम्फावत नजिकैका काक्यौंडा बुडण नामक स्थानमा सम्दसिंह कार्कीको छोरा सँगरामसिहँ कार्कीको जन्म भएको थियो। यस घटनाले गर्दा सम्दसिंह कार्की चम्फावतगढको दरबारमा त्रिमलचन्दको न्वारनका दिन उपस्थित हुन सकेनन्, यस कुरालाई राजा त्रिमलचन्दका भाइ लखिम चन्दले मनमा राखि राखेका थिए।

वहादुर चन्दको मृत्यु हुँदा त्रिमल चन्दको उमेर बाह्रबर्ष पुगेको थियो। युवराजको उमेर कम भएकोले उनका काका लखिम चन्दलाई राजा बनाउने कुरा दरबारमा उठेको थियो। लखिम चन्द आफू राजा हुन पनि चाहन्थे। तर दरवारमा भाइ-भारदार र त्यहाँका प्रमुख व्यक्तिहरू धौनी-मौनीहरूले राजाको छोरा मात्र राजा हुन पाउँछ भनेकाले त्रिमल चन्दलाई नै राजा घोषित गरियो। यसले गर्दा लखिम चन्द मनमनै भाइ-भारदारहरू सित रिसाइरहेका थिए।

केही दिन पछि दरवारमा बैठक बसेको वेला लखिम चन्दले सम्दसिंह कार्कीको कुरा उठाए। सम्दसिंह कार्कीले दरबारलाई मानेको छैन, ऊ त्रिमल चन्दको जन्मको समयमा पनि दरवारमा ढोक सलाम गर्न आएको थिएन, ऊ घमण्डी पनि छ .... आदि।

लखिम चन्दको कुरा सुनेपछि सभासदहरूले सम्दसिंह कार्कीलाई चम्फावतगढको दरबारमा उपस्थित गराउने राय व्यक्त गरे। त्यस पछि राजा त्रिमलचन्दले सम्दसिंह कार्कीलाई तुरुन्तै दरवारमा उपस्थित गराउन जोलिया (दूत-सिपाहीहरू) पठाए।

राजाको हुकूम मानेर सम्दसिंह कार्की तुरुन्तै दरवारमा उपस्थित हुन आए। दरवार पुगेपछि उनले राजा त्रिमल चन्दलाई यसरी ढोगे

– 'जौ दे, राजा त्रिमलचनौं जौं दे।'

'एइ कार्की सम्दसिंह सबैको ढोग पुग्यो। धौनी-मौनी, बोहरा, फुर्त्याल, कार्की बोहरा, पन्त, पनेरू सबै मेरो जन्मेको बखत दरवारमा उपस्थित भएका थिए भने तिमी मात्र आएको रहेनछौं। तिमीलाई मैले कालो धानको बीउ जस्तो असल ठानेको थिए।

'महाराज ? जुनबेला दरबारमा महाराज त्रिमल चन्दको जन्म भएको थियो ठीक त्यसै वेला त्यही मुहुर्तमा मेरो छोरा सगरामसिंहको जन्म भएको थियो। जुन बेला दरबारमा न्वारनको वढाइ चलिरहेको थियो त्यसै बखत कार्की बुङामा मेरो छोराको न्वारानको बढाइ पनि भई रहेको थियो, त्यसैले दरवारमा उपस्थित हुन सकिन। क्षमा पाउ, महाराज।'

'क्षमा पाउदैनौ ! चारहजार रुपियाँ दण्ड तिर्नुपर्छ तिमीले नत्र भने तिम्रो छोरा सगरामलाई भित्तामा चिनी दिने छु। लौ भन, के छ तिम्रो विचार ? छिटो भन।'

'महाराज त्यसो भए म दण्डनै तिरूला। मेरो छोराको केही दोष छैन, उसलाई क्षमा गरी दिनुस्' 'म दण्ड तिरूला' त भनी हाल्यो सम्दसिंहले तर राजाले तोकेको चारहजार रुपियाँ जरिवाना कसरी तिर्ने ? कहाँबाट तिर्ने ? यो चिन्ताले ऊ लत्रिहाल्यो। चिन्ताग्रस्त भएर हिंडदा बाटोमा उसलाई पखालाले च्याप्यो। न्याउरो अनुहार बनाएर बडो मुस्किलले ऊ आफ्नो घरमा आइपुग्यो।

सम्दसिंह कार्की घरमा पुग्दा उसको १२ वर्षको छोरा सगरामसिंह कार्की आँगनमा खेलिरहेको थियो । आफ्नो बुबालाई यसरी परेशान भइरहेको जस्तो र थाकेको जस्तो देखी उसले आफ्नो मनमा विचार गऱ्यो - 'बुवा दरबार जाने बेला उत्साहित थिए । भीरमा बस्ने बाघका जस्ता जुङ्गा बटारेर हिडेका थिए । यिनको अनुहारको तेज सूर्यको जस्तो थियो । नौ जोडी नेवर, नौ जोडी खाँकर कसेर घोडा कुदाई गएका थिए । तर फर्कदा यसरी लत्रेर किन आए ? अवश्य पनि राजाले झपाऱ्यो होला, अथवा कुनै अनिष्ट भयो कि ? (त्यतिखेर सम्दसिंहले सगरामसिंह कार्कीलाई बोलाइहाल्यो)

– 'एइ छोरा सगराम ?'

– 'हजुर बुबा ?'

'तँ छोरो जन्मेको रहेनछस । राजा त्रिमल चन्दले आज मलाई चारहजार रूपियाँ दण्ड गऱ्यो । त्यो नतिरे तँलाई भित्तामा चिनिदिने भनी उर्दी सुनायो । यो सब तेरै कारणले भएको हो ।'

सम्दसिंह कार्कीका कुराले सगरामसिंहलाई जोशिलो बनाइदियो र ऊ आफ्ना बुबासित यसरी बोल्यो - 'ओ बुबा ! सम्दसिंह कार्की, तपाइँलाई त्रिमल चन्दको भयले सतायो । आज बुवाको अनुहार किन विग्रयो भन्ठानेको थिए । बुवा नभएको भए, म तपाइँको दुवै खुट्टा समाती च्यातेर दुई बनाई दिने थिए । राजा त्रिमल चन्दले तपाइँलाई डाडेको रकमको दोब्बर उसैबाट असुल गरेर ल्याउन नसके मलाई छोरा नभन्नु । लौ । ढुक्क बस्नुस् ।

बाह्र वर्षको छोरा सगरामसिंहका यी वचनहरूले सम्दसिंह कार्कीलाई सचेत गरायो । छोराको पौरुषमाथि उसलाई विश्वास पनि थियो । उसको कथा पनि हरायो ।

राजा त्रिमल चन्दले सम्दसिंह कार्कीको अपमान गरेको बदला फर्काउने हेतुले सगरामसिंह कार्की गढ चम्फावतको दरबार जान तम्सियो । नौ जोडी नेवर, नौ जोडी खाँकर भिरेको नेवरेली कलखुवा घोडालाई उसले कस्यो । त्यसपछि दूध खुवा खाँडो, रगत खुवा छुरा भिऱ्यो । वाइसहातको पाग (पगडी) सहित जिरह पहिरेर ऊ घोडामा बसी दरवारतिर रमाना भयो । सगराम सिंहको घोडा तारा, रीरी, छम-छम, छम-छम गर्दै वेगसाथ दरबार नजिक पुग्दा राजा त्रिमलचन्दलाई कुनै बीर योद्धा दरबारतिर आएको आभास भयो । उनले सिपाहीहरूलाई दरबारका बाइस हात अग्ला चारवटै ढोकाहरू बन्द गर्न लगाइदिए ।

दरबारका ढोकाहरू बन्द भएको देखेपछि सगरामसिंहले एकपल्ट घोडालाई दरवार वरिपरि घुमायो र त्यसपछि घोडासहित खुर्रर पारी बाइसहातको पर्खाल नाघी दरबारको पटाङ्गिनीमा दन्न हामफालेर प्रवेश गऱ्यो । घोडासहित दन्न गरी आँगनमा हामफाल्दा दरवारका छानाका दुई बताल (लाइन, हार) सिलेट (पत्थर) हरू भुइमा खसे । कार्की सगराम यसरी दरवारमा प्रवेश गरेको देखी त्यहाँ उपस्थित भारदार र धौनी-मौनी सवै जिल्ल परे । किं कर्तव्यविमूढ भई हेरिरहे । कोहीकेही बोल्न सकेनन् ।

घोडाबाट उत्रेपछि सगरामसिंह सोझै राजा त्रिमलचन्दको समीपमा पुगी उनलाई यसरी ढोगे -

सेवा छ ! सेवा छ !

राजा त्रिमलचन्दको सेवा छ माहाराज !

राज त्रिमलचन्दले सम्दसिंहसित रिसाएका हुनाले सगरामसिंह कार्कीपट्टि पिठ फर्काए अनि सोधे -

– 'उत्तर - दक्षिण, पूर्व - पश्चिमको

जोगी जालन्धर कोहो ।'

– 'म सम्दसिंह कार्कीको छोरो
सगरामसिंह कार्की हुं, माहाराज ?'

(अनि सगरामसिंहले जोडा असर्फी र जोडा सुपारी राखेर राजालाई ढोग्यो)

'मेरा इण्णवाल सौनहरूले सुन्लान अनि तिम्रो चार काङ तल चार माथि गरेर फाल्लान बिस्तारै बोल !' रिसको आवेगमा राजा बोले त्यसपछि उनले मनमनै सोचे-हेर्दा यस्तो तेज भएको र पर्खाल नाघी आउने वीर योद्धा नजिकमा कोही छैन, यसलाई जसरी भए पनि तह लाउनु पर्छ । त्यसपछि राजा त्रिमलचन्दले बडो स्नेह साथ सगरामसिंह कार्कीसित भने -

एइ, बुवा सगराम
चाखुडाकी लडैं धेग्या मुइले
राडणकी जुझाई धेग्या मुइले
बोक्याकी ठेप्वा धेग्या मुइले
पाइक लडया नाइ धेग्या बुवा मुइले
आजसम्म नाई धेग्या बुवा मुइले ॥

(एइ, बावू सगराम ! मैले च्याखुराहरू लडेका देखेको छु । राँगाहरू जुझेका पनि देखेको छु र बोकाहरूको लडाई पनि देखेको छु भने आज सम्म पाइक (योद्धा) हरू लडेका देखेको छैन । तिमी योद्धा जस्ता छौं, के तिमी योद्धाहरू सित सक्छौं ?)

राजाको कुरा सुनेपछि सगरामसिंह कार्की योद्धाहरूसित लड्न तयार हुन्छ । ऊ सित लडनको लागि योद्धाको खोजी गरिन्छ ।

प्रसिद्ध योद्धा उदय विष्टको खोजी गर्न राजा त्रिमलचन्द जोडा सिपाहीहरू पठाउछन् ।

चम्फावत उपत्यकाको उत्तरपट्टिको धुरा (लेक) मा उदय विष्ट नाउँ भएको एउटा योद्धा बस्दथ्यो । लेकमा बाह्रवटा दूध दिने र बाह्रवटै लौंद भरखरै व्याएका गरी चौबीस भैसी र राँगाहरूको ग्वालो भएर ऊ बसेको थियो । भैंसीको दूधमा पिठो मिचेर आगोको भुमरीभित्र राखी रोटी पकाउदै खाँदै गरीरहेको थियो । त्यतिन्जेल सम्ममा राजा त्रिमलचन्दका जोडी दूतहरू त्यहाँ पुगेर एकै सासमा त्रिमलचन्दको सन्देश उदय विष्टलाई सुनाए ।

उदय विष्ट योद्धा थियो र आफू सरह त्यो भेगमा अर्को कुनै योद्धा नभएको ठान्दथ्यो । दरबारबाट यसरी एउटा योद्धासित लड्नु पर्ने सन्देश पाएपछि ऊ तत्कालै तयार भयो र दूतहरू सितै दरबारको बाटो लाग्यो ।

बाटो लाग्दा उसले पालेकी एउटी रमा नाउकी भैसीले बीच बाटोमा आई आफ्ना सिङ्गहरूले माटो खन्दै उसको बाटो छेकी । भैसीले बाटो नछोडे पछि उदय विष्टले मसार मुसुर गर्दै भैंसी सित भन्यो -

बारी चरे रमा भूइसी, पारी चरे रमा भुइसी
हपुरका काला लेक चरे, रमा भुइसी
जित्या भीट होइभाली, नजित्या हतीहो ।

(हे, रमा भैसी ! खोला वारी चर्नु, पारी पनि चर्नु र ऊ माथिको कालो लेकमा पनि चर्नु म युद्धमा जितेर आए भने भेट भइ हाल्छ, न जिते भने यसैलाई अन्तिम भेट ठान्नु ।)

उदय विष्ट केही कदम अघि के बढेको थियो उसले पालेको रिठ्या नाउ भएको राँगोले बाटो छेक्यो । राँगालाई पनि उस्तै कुरा गरी उदय विष्टले सम्झायो ।

बारी चरे रिठ्या राँगा, पारी चरे रिठ्या राँगा
हपुरका काला लेक, चरे रिठ्या राँगा
जित्या भीट होइ झाली, नजित्या इती हो ।

(हे, रिठया राँगा ! खोला वारी चर्नु, पारी चर्नु ऊ माथिको कालो लेकमा पनि चर्नु । म युद्धमा जितेर आए भने भेट भई हाल्छ, नजितेमा यसैलाई अन्तिम भेट ठान्नु ।)

त्यसपछि उदय विष्ट सरासर गढ चम्फावतको दरबारतिर लम्क्यो ।

गढ चम्फावतको दरबारमा उदय विष्टको प्रतीक्षा भइरहेको थियो । त्यतिखेर राजा त्रिमल चन्दले दरबारको बगैंचामा एउटा रूख माथि बसिरहेका दुईवटा (जोडी) ढुक्कुर (घुघुता) हरू देखे । राजालाई सगरामसिंहको परीक्षा लिन मन लाग्यो । उनले सगरामसिंह कार्कीसित के तिमी यी ढुक्कुरहरूको पनि परख गर्न सक्छौं भनी सोधे ।

– परख व्होइन महाराज ! मार्नसक्छु । सगरामसिंहले उत्तर दियो ।
– लौ मारेर देखाउ ?
– बौली समाइछ सारैकी धने वाली
जोला घुघुता सारैकी मार
जोला घुघुता समाई, राजा ढोक ढोएछ ।
राजाले सेवाडी दियो राजा पाक ।

(सारबाट सर्पको जस्तो आकार भएको धनु समातेर घुघुता (ढुक्कुर)हरूलाई सगरामसिंह कार्कीले प्रहार गऱ्यो । एउटै तीरमा दुवै ढुक्कुरहरूलाई उनेर भुइँमा लतायो। सगरामसिंह कार्कीको धनुष चलाउने सीपदेखि खुसी भएर राजा त्रिमलचन्दले एउटा पगरी बाँधे र सगरामसिंह कार्कीको सम्मान गरे ।) राजाले त्यहाँ रहेका सबै कुमियाहरूलाई एकएक रुपियाँ राखेर सगरामसिंहलाई ढोग्न (सम्मान गर्न) लगाए ।

सत्रसय कुमियाहरुले कार्की सगरामलाई दूबो हाली ढोगे । त्यसपछि सगरामसिंहको साथमा हिडने कलुवा चाकरले दरबारमा यस प्रकारको गीत गायो -

सरग ब लागिछ तेरा भाद बयालो
मेरा धनि रिटलो रैका रैकी ज्यू पात
बाइस कि पागकि सगराम, राजाले बादिछ पाग
मुइत राजाले बादिछ हो पाग
रैकारैकी ज्यूपात ....

(कार्की सगराम सिंहले जोडी ढुक्कुर एकै वाणले झराए । राजाले उनको सम्मान गरी पगरी बाधी दिए । कार्की सगरामको जय होस्)

तेतिन्जेल राजा त्रिमलचन्दका दरवारमा उदय विष्ट उपस्थित भइसकेको थियो । राजालाई दर्शनभेट गरे पछि ऊ योद्धा सगरामसित युद्ध गर्न तत्पर भयो ।

उदय विष्ट र सगरामसिंह कार्की बीच युद्ध प्रारम्भ हुने वेला सगरामसिंह कार्कीको कलुवा चाकर यस प्रकार गीत गाउँछ -

थाई हाणीनो थाई बादीनो
कोस्यारको डोको
पाल्डा काता जसो

छोल्या हल्दा जसो ।
कार्की सगराम ।
कठ्याल बागाझा जुङा
पाइको छौन ।
मुख डीठ पड्ङुलै कालिका भोरा पटक हाल्लै
बागामुख पडुलै एकैहो माहाराज !
औरको और जूजौ, कार्कीको गर्भ जूजौ
महाराज ?

(न हान्न सकिने न बाध्न सकिने कोस्यारका डोका जस्तो, पालुङ्गो सागका पात जस्तो, ताछेको हलेदो जस्तो छ कार्की सगराम वहादुर। छोरा कार्की सगरामसंग नजर मिलाउनु भनेको महाकाली नदीको भुमरीमा हामफाल्नु सरह हो अथवा बाघका सामुन्ने उभिनु हो । कार्की सगराम गर्भ देखिनै जुभ्ने योद्धा हो महाराज !)

दुवै योद्धाहरू बीच घमासान युद्ध चलिरहेको बखत चाकरहरूले फेरि गीत गाउछन ।

तितराइकी जनी व, छपकलो व हो पाइक
चाखुडाकी जनी व, खुरकलो व हो पाइक
छेत-या चडी छपक ब, मेरी काली कुमौ
दिन व हिटन्छ व मुनिसा बाघ भ्रौं
राति ब हिटन्छ ब, रतुवा बाघ भ्रौ
गात व पैरन्छ ब, झिलो मिलो बाँको

(उदय विष्टसित लड्दा युवा योद्धा कार्की सगरामसिंह कुनै बेला तित्राको जस्तो गरी छपकन्छ भने कुनै बेला च्याखुराको जस्तो गरी खुर्कन्छ। काली कुमौको प्रसिद्ध चरा छेतऱ्या चराको युद्ध शैलीमा योद्धाहरू लडिरहेका छन् कार्की सरगराम शरीरमा झिलमिल गर्ने बाँकी वख्खु पहिरेको छ जसले गर्दा दिउँसो मुनिसा बाघजस्तो देखिन्छ भने रातिमा रतुवा बाघ जस्तो देखिन्छ ।)

लगातार दुई दिनसम्म चलेको यस युद्धमा दुवै योद्धाहरूले विभिन्न प्रकारका दाउपेच-चलाए । अन्तमा उदय विष्टलाई कार्की सगराम आफ्नो अँगालोमा बाध्न सफल .भयो । त्यसपछि उचालेर दन्न गरी भुइँमा पछार्दा त्यही उदय विष्टको प्राणान्त भयो ।

दरबारमा रहेका धौनी - मौनी लगायतका योद्धाहरू सबै छक्क परे। कसैको पनि कार्की सगरामसित नजर मिलाउन सक्ने हिम्मत रहेन ।

युद्धमा कार्की सगरामसिंहको बिजय भएपछि राजा त्रिमलचन्दले कार्की सगरामलाई सम्मान गर्दै भने .....

जै भूमि जनमिहो कार्की सगराम-(लय रैका रैकी)
उह भूमि कि ब जै जै कार
जै बाबु जरम्यो हो कार्की सगराम
उई बावुकि ब जै जै कार
जै माङि जरम्यो हो कार्की सगराम
उइ माङि कि ब जै जै कार ॥
सपूत शत्रुकोलै बाँचौ, कपुत आफ्नो लै मरौं
सपूत कि किसाचन कपूत कि किबिजैन कपूत कि कि बिडौन ।

निकाइ जमे बुवा तीइ सगराम निकोइ जमे ।
बनको बाग एकलोइ हुन्छ, राठ चेलो एकलोइ हुन्छ
कोला बाँसलै एकालोइ हुन्छ बुवा स्यावास सगराम ।

(कार्की सगराम जन्मेको भूमिको जय होस् । जुन बाबुले कार्की सगराम जस्तो पुत्र जन्माएको छ उसको जय होस् । जुन ठाउँमा जुन घरमा कार्की सगरामको जन्म भयो त्यसको जय होस् ।)

सुपुत्र भए शत्रुको पनि बाँचिरहोस् । कुपुत्र आफ्नो पनि नबाँचोस् । सपुतको लागि केही जम्मागरेर राख्नु पर्दैन, कुपुत्रको लागि जति राखे पनि पुग्दैन ।

वनमा बाघ एक्लै घुम्छ, त्यस्तै सुपुत्र पनि एक्लै हुन्छ र बाँसको कोलामा बाँस पनि एक्लै हुन्छ । श्याबास बाबु सगरामसिंह कार्की श्याबास)

त्यसपछि राजा त्रिमलचन्दले कार्की सगरामका बुवा सम्दसिंह कार्कीलाई गरेको दण्ड माफ गरिदियो र कार्की सगरामलाई चार हजार रुपियाँ पुरस्कारसमेत दिएर आफ्नो दरबारको प्रमुख सेनापति पदमा नियुक्त गऱ्यो ।

अप्रत्यासित रूपबाट यसरी राजा त्रिमलचन्दले कार्की सगरामसिंहको मान-सम्मान गरेको घटना त्रिमलचन्दका काका लखिम चन्दलाई मन परेन । उनी आफू राजा हुन पाएकोमा पहिलेदेखि नै भाइ भारदार र दरबारिया धौना मौनीहरू सित रिसाइरहेका थिए । सभामा आफ्नो इर्ष्यालाई दमन गर्न नसकी उनले दरबार नै त्यागेर मधेशतिर गई आफू उतै बस्ने घोषणा सुनाए ।

आफ्नो साथमा लुल चन्द, कठै चन्द, सवार्चचल, कालिका पठान र केही धौनी-मौनी समेत लिएर लखिम चन्द भोलिपल्टै माल (मधेश) तिर रवाना भए ।

लखिम चन्द मधेश गएको केही दिन मै मधेशबाट राजा त्रिमलचन्दको दरबारमा आउने कर, तिरो, सौगात सबै रोक्न लगाइदिए । त्यस पछि मधेशबाट गढ चम्फावत आउने नून, तेल लुगा जस्ता अति आवश्यक बस्तुहरू पनि रोकिन लागे । गढ चम्फावतमा अति आवश्यक बस्तुहरूको हाहाकार हुन लाग्यो । दरवारिया धौनी-मौनीहरूले राजा त्रिमल चन्दसित समस्याको हल निकाल्न आग्रह गरे । राजा त्रिमलचन्दले धौमी-मौनीहरूसित कार्की सगरामसिंहलाई छिटो भन्दा छिटो दरबारमा उपस्थित गराउने हुकुम गरे ।

राजाको हुकुम पाए पछि कार्की सगराम दरबारमा हाजिर भयो । राजा त्रिमलचन्दले दल बलसहित कार्की सगरामलाई माल (मधेश) तिर पठायो ।

सगराम सिंह कार्की मधेशतिर दलबलसहित गइरहेको बेला बाटोमा एकठाउँमा वर-पीपल नेर एउटा भोटे र भोटेनी एक अर्का सित रिसाए जस्ता भएर बसिरहेका देखिए । उनीहरू गीतको माध्यमबाट समस्या समाधान खोजिरहेका थिए । कार्की सगरामले केही बेर त्यहाँ विश्राम गऱ्यो ।

भोटेनी - कातिछ उनैकि धागी, बुणिछ कामला पाखी
मुइ बुबाकी स्वराइ लागि, मुइमाइत झान्देभागी ।
भोटे - तेरा बाबा याँई मगौलो, तीई माइत जनझा भागी ।
भोटेनी - पारीन पातल रुखमाई गुनो,
माइत सम्झी मुई औंछ रुनो ।

भोटे - ओ, भागिसरा ?
पारीन पालत बासुली टोटा
तीई माइत झान्छी, हालिझा रोटा
पारीन पालत भालु कि कैज्या
तीई माइत झान्छी नन्दिना लैझा ॥

भोटेनी - मुई इजुकी स्वराया मुई माइत झान्दे भागी ।

(मलाई आमा बाबुको माया लाग्यो र म माइत जान्छु भनी भोटेसित भोटेनीले अनुमति माग्दा, तिम्रा आमा बावुलाई यही बोलाउला, माइत जानु पर्देन, भनी भोटे भोटेनीलाई सम्झाउछ। माइत सम्झेर मलाई रुन मन लाग्छ मलाई माइत जान देउ भनी भोटेनी पुन : अनुनय विनय गर्दछे। खाना कसले पकाउने, केटा केटी कस्ले हेर्ने ! कि खाना पनि पकाएर जाउ, केटाकेटी पनि लिएर जाउ भनेर भोटेले भोटनीलाई माइत जान दिदैन ।)

भोटे भोटेनीको गीत सुने पछि कार्की सगरामले आफ्नो दल अघि बडायो। वाटोमा कलुवा चाकरले गीत गाउदै दल माथि वल थप्दै गरिरहेको थियो। कलुवा चाकरले गाउदै गरेको गीत :-

जो होलो ताता तुवा, सर्ग लिसिन ठाडो लौऱ्या
सोइ पोगडै सगराम ।
जो होलो, बुवा । कालि गङ्गा जङ्गार लौऱ्या
सोइ पोगडै सगराम ।
जो होला वुवा, लुवा चना चपौऱ्या ।
सोइ पोगडै सगराम ।

(कार्की सगरामलाई समात्न सजिलो छैन। स्वर्गको वाटो बनाउनु जत्तिकै कठिन छ। कार्की सगरामलाई समात्नु भनेको फलामको चना चपाउनु जतिकै हो। महाकाली नदीमा पैदल हिडेर पारी जानु जस्तै हो ।)

सगरामसिंह कार्कीको दल दुई दिन पछि माल (मधेश) भित्र प्रवेश भयो। सगरामसिंह कार्की बदला लिन आएको जानी लखिमचन्दले ऊ सित भिड्न एउटा ठूलो दल अघिबाटै पठाइ सकेका थिए।

कार्की सगराम युद्ध गर्न अघि सरे कलुवा चाकर युद्ध भूमिमा हुडको बजाई गीत गाउन लाग्यो। गीत -

इए ? जुजन ब लागि ग्याहो कार्की सगराम
ओ, सरग बौंणाली को हो थीर
मुइत गाड गडमाल्लीको ब ठान
जूजन लागि ग्या कार्की सगराम
ओ पातालका गडका हो त्यूडा
ओ जूजल लागिया हो कार्की सगराम
ए, सरग बौंणाली को ब थीर ॥

(जसरी आकाशमा बौंणली (बाजचरा) स्थिर भएर शिकार माथि झम्टिन्छ, जसरी खोलामा गडमाल्ली चरा कहिले पानी माथि कहिले ढुङ्गा माथि फुर्रफुर्र गदै त्यूडा (खेल) खेल्छ त्यस्तै प्रकारले कार्की सगराम युद्ध भूमिमा बैरीहरूलाई छकाएर सखाफ गरिरहेछ।

तसै बखतमा आजको द्यान, पाइको छौनो

एकतन बैरी मारो दोसारो बैरी मारो
तेसरो बैरी मारो, चौथो भिड्या आडीवाल ।
कोइ पाइक मारलो, लपेटि झपेटि
कोइपाइक मारलो छलि ।
मासु रे, काटन्ना राजा मासुका थोपडा
हाडरे, काटन्ना राजा हाडैका थोपडा ॥

(युद्धभूमिमा सगरामसिंह कार्कीले धेरै योद्धाहरूलाई सखाप पारिदिए । एउटा पछि आर्को पालै पालो मार्दै गए । कसैलाई लपेटेर कसैलाई छलेर कसैलाई अँगालोमा बाँधेर मार्दै गए । त्यहाँ लडाईको मैदानमा हाड र मासुका थुप्राहरू लगाइ दिए ।)

सगरामसिंह कार्कीसित युद्ध गर्दा पालैपालो लखिमचन्दका चारवटा वजीरहरू मारिए । त्यसपछि बाँकी रहेका धौनी-मौनीहरूलाई कार्की सगरामले केलाका सप्रा काटेजस्तै गरी सखाप पारे ।

सगरामसिंह कार्कीले मल्लीमाल (माथिल्लो मधेश कञ्चनपुर) तल्लीमाल (कैलाली) र बरकुला माल गरी सवै ठाउँबाट लिनु पर्ने तिरो, कर आदि असुल गरी जिमुवामा जमा गरे । नून, तेल, कपडाको लागि बाटो मुकाए । लखिम चन्दलाई क्षमादान दिई फिर्ता भए ।

राजा त्रिमलचन्द र गढवालमा राजा मनोशाहीका आपसी सम्बन्ध राम्रा थिएनन, बीच बीचमा युद्ध भइरहन्थ्यो । एकदिन त्रिमल चन्दका दरबारमा राजा मनोशाहीको जसडेउडो नाउँ भएको योद्धा (पाइक) आएर त्रिमलचन्दसित कि हामी सित युद्ध गर कि दरवार छोड भनेर राजालाई हाँक दिएर गयो । उसको हाँकको जवाफ दिन राजा त्रिमल चन्दले कार्की सगरामसिंहलाई बोलाउन जोलिया सिपाहीहरू (दूत) सगरामसिंह कार्कीको गाउँ कक्यौंडा बुङा पठाए ।

सन्देश यस प्रकारको थियो ....

ए बुबा कार्की सगराम ?
ता भात खान्छे, या बोली चुठ
तां घोडि धपौन्छै, या घोडि उभ्या
तां पाग बादन्छैं, या ढाटो चेप
वेग वेग आइ बुबा वेग वेग
वेग वेग मेरा दरबारमाई पुग ।

(अर्थात् त्यहाँ खाना खादै छौ भने हात चुठ्न यहाँ पुग । त्यहाँ घोडामा चड्यौं भने एकै चोटि यहाँ पुगेर घोडा उभ्याउ । पगरीको केरा कस्न यहाँ आइपुग एकदम वेगका साथ आइ पुग)

यसरी राजा त्रिमलचन्दको सन्देश पाएपछि कक्यौडा बुङमा कार्की सगरामले आफ्नो घोडा कस्यो र तुरुन्तै दरवारको लागि रमाना भयो ।

राजा त्रिमलचन्द कार्की सगरामकै प्रतीक्षामा थिए । सगरामसिंह कार्की दरबारमा आइ पुग्ने बित्तिकै उसलाई एउटा दलसहित गएर जसदेउडासित युद्ध गर्न हुकुम सुनाए ।

राजाबाट हुकुम पाए पछि कांर्की सगराम जसडेउडासित युद्ध गर्नको लागि जान तैयार भयो । दल-बलसहित कार्की सगराम युद्धभूमिका बाटो हिंड्दा त्यहाँ देउताहरूको गीत गाइदै थियो । गीत -

ओ धन्या राजा धन्या प्रजा धन्यहो नारायण ।

ओ हमारी द्वारिका माइतको देवा बैऱ्यान
ओ शिवलिंग, भागा लिंग द्वारैमाई बैऱ्यान
ओ सातै बुइनी बुइनी भगवती द्वारैमाई बैऱ्यान
ओ पन्चकोटि देवा नारायण क्या वात होइ रइछ
ओ धन्या राजा धन्य प्रजा धन्यहो नाराइन ।

(हाम्रा द्वारहरूमा देवी देवताहरूको बास भएकोछ। शिवजीको बास भएको छ। सातै बैनी भगवतीहरूको बास भएको छ। पन्चकोटी देवताहरूको बास भइरहेछ। देवी-देउताहरू धन्य छन्। राजा प्रजा र देवी देउताहरूको जय होस्...)

सगरामसिंह कार्कीको दल गोगन खोलाको किनारामा पुग्दा खोला किनाराका खेतहरूमा गोडमेल गर्ने नारीहरूले सासु बुहारीको ठ्वाग नामक कृषि गीत (भइनी) गाइरहेकी थिए। त्यहाँ कार्की सगरामले केही वेर विश्राम गरेर गीत सुन्यो।

गीत -
मार झपुको मणला कौकीत आइछ मार झपुको
मार झपुको मइले झानौं मेरा ज्यू हो मार झपुको
मार झपुको तेरी स्वामी घरनाई थिन मार झपुको
मार झपुको एकली नाई झानो ज्यू हो मार झपुको
मार झपुको तल घरैका ज्यू झानान मार झपुको
मार झपुको उनराई दगडा झानौं मार झपुको
मार झपुको तेरो स्वामी भौत रिसालु मार झपुको
मार झपुको तोइ मारी हाललो व्वारी मार झपुको
मार झपुको एकली नाई झानो ज्यू हो मार झपुको
मार झपुको उनराई दगडा झानौ मार झपुको
मार झपुको मरणला कौकीत आइछ मार झपुको
मार झपुको मुइलै झानौं मेरा ज्यू हो मार झपुको ।

मणला भनिने ठाउँमा जात्रा भइरहेको छ, खेल तमासा चलिरहेको छ मेरो पनि जाने, हेर्ने मन छ। मलाई जात्रा हेर्न जान दिनु होस्, सासू।

– तिम्रो लोग्ने घरमा छैन, एक्लै कसरी कसरी जान्छ्यौ। घरै बस।

– म एक्लै जानेहोइन, तल्लो घरकी सासू पनि जाँदै छन् उनकै साथमा जान्छु जान दिनुहोस्।

– तिम्रो लोग्ने धेरै रिसाहा छ केही भन्ला, आएर मार्ला नजाउ।

– मणालामा जात्राको उत्सव भइरहेछ मलाई पनि जान दिनुहोस् सासू .... ।

त्यो दिन कार्की सगरामको दलले त्यसै गाउँलाई आफ्नो विश्रामस्थल बनाए। भोलिपल्ट बिहानै दल-बलसहित कार्की सगराम दुनखेडा उपत्यकाको लागि रमाना भए। दूनखेडामा राजा मानोशाहीका योद्धाहरू कार्की सगराम सित युद्ध गर्न ठूलो दलका साथ तयारी अवस्थामा बसेका थिए। जसडेउडा (पाइक) योद्धाले राजा मनोशाहीका दलको नेतृत्व गरिरहेको थियो।

सगरामसिंह कार्कीको लस्कर देखेर गढवालका राजा मनोशाहीले लस्करका अगुवाहरूलाई सोधे -

– ओ मेरी गढ धौ दिन्या को जोद्धा ?

(मेरो यो गढवाल उपत्यकामा आक्रमण गर्ने हिम्मत राख्ने कुन योद्धा हो ?)

उनको यस प्रश्नको उत्तर सगराम सिंह कार्कीले यसरी दिए ....

छिनामिना कार्की बाबा, छिना मिना कार्की
जब हुंलो मुइ जोद्धा चम्फावतको कार्की
ओ ? तेरी गढ धौ दिन्या मुइ जोद्धा ।
एइ, कोइ बाटो भान्छ राजा खयरान्ती
एइ, रूपसिंह कार्कीको मुइ क्या नाती
एइ, सम्दसिंह कार्कीको मुइ क्या चेलो
एइ, तेरी गढ घौ दिन्या मुइ जोद्धा ॥

(तिम्रो गढवाल उपत्यकामा आक्रमण गर्न आएको म कार्की सगरामसिंह हुँ रूपसिंह कार्कीको नाती र सम्दसिंह कार्कीको छोरा । म कार्की सगराम यो गढ (उपत्यका) मा धावा गरि रहेको छु ।)

जसडेउडाले ठूला ठूला योद्धाहरूलाई परास्त गरेको थियो । उसलाई आफू सरहको कुनै पनि योद्धा कुमाउँ गढमा छैन भन्ने घमण्ड पनि थियो ।

दिउसो माध्यान्हतिर कार्की सगराम दूनखेडा युद्धमूमिमा दल-बलसहित दाखिल भयो । दुवै थरीमा युद्ध प्रारम्भ भयो । दुवैतिर कैयन सिपाहीहरू मारिए । धौनी मौनी पठानहरू मारिए । कार्की सगराम जोसकासाथ दुश्मनलाई सखाप पारिरहेको थियो । कलुवा चाकर युद्ध भूमिमा गीत गाइरहेको थियो । गीत -

गाड गढमाल्लीका ठान ।
सरक वौण्णोलिको थीरो
क्रौकाताान्का जसा त्यूडा खेल्या ।
कार्की सगराम ?

(कार्की सगराम योद्धाहरूसित लड्दा कहिले आकाशमा उडने वाज चराको जस्तो गरी टक्क उभिन्छ, कहिले गडमान्ती चराजस्तो उफ्रिन्छ र कहिले कौकाता चराको जस्तो गरी शत्रुसित खेल खेलिरहेछ ।)

तयसैबखतमा आजको द्यान पाइको छौनो
कोइ पाइक मारलो, लपेटि झपेटि
कोइ पाइक मारलो छलि
कार्की सगरामकी भोकी छ तरवार
रगतकि मागन्छे बलि
मासु र काटन्ना राज मासुका थेपडा
हाडेर काटन्ना राजा हाडका थोपडा ।

(युद्धमा कुनै योद्धालाई लपेटेर मारिरहेको छ भने कसैलाई छलेर पछारिरहेछ । रगतको खोलो बगिरहेछ र हाड, मासुका थुप्रा जम्मा भइरहेछन) युद्ध चरम विन्दुमा पुगिरहेको थियो । कार्की सगरामको कलुवा चाकर गीत गाउंदै थियो । गीत -

कार्की सगरामले लायो घुइताराकी मार

एक तन वैरी मान्यो दोसरो बैरी मान्यो
तेसरो बैरी भिड्यो अङ्वाल।
चौथो बैरी मान्यो पछौं माई छोड्यो तरवार
रैका रैकी ज्यू पात ----------------
पाँच्जै बैरी मान्यो छयै बैंरी माओ।
सातौं माइ भिग्यो अङ्वाल।
रैका रैकी ज्यू पात ---------
सातौ बैरी मान्यो आठौं वैरी मान्यो
नयौं माइ छोड्यो तरवार।
रैका रैकी ज्यू पात ------
नयौं बैरी मान्यो दशौं बैरी मान्यौ
जसडेउडा भिड्यो अङ्वाल।
रैका रैकी ज्यू पात -----------

(योद्धा सगरामसिंह कार्कीले घुइतारो हानी वैरीहरूलाई मारिरहेछ। एउटा बैरी मान्यो, अर्को मान्यो तेश्रालाई अँगालोमा बाधेर मान्यो। चौथो मान्यो, पाँचौलाई तरवारले काटेर मान्यो। छैठौंलाई मान्यो अनि सातौलाई अँगालोमा बाधेर मान्यो आठौं मारे पछि नवौंलाई तलवार हानेर मान्यो। त्यस पछि दशौं बैरी मान्यो र अन्तमा जसडेउडासंग भिड्यो। जसडेउडालाई अँगालोमा बाध्न ऊ सफल भयो।) जसडेउडा सगरामसिंह कार्कीको अँगालोबाट फुत्कन सकेन। अन्तमा उसले सगराम सिंह कार्कीसित माग्यो। माफी पाऊं प्राणदान पाऊं भनी विन्ती गरेको जसडेउडालाई कार्की सगरामले प्राणदान दियो। अँगालोबाट मुक्त पारिदियो।

जसडेउडालाई युद्धमा हारेको कारण गढवालका राजा मनोशाहीले आगोका भमरीमा धातुका सिक्काहरू पोलेर शरीरमा डाम्म लगाउने सजाय सुनाए।

राजाबाट सजाय पाएपछि जसडेउडा बस्ती छाडेर शरमले जङ्गल तिर पस्यो्। जङ्गल मै वस्न लाग्यो।

उता दुनखेडामा विजय पाए पछि कार्की सगरामसिंह त्यहाँबाट फर्के र गढ चम्फावत पुगे। राजा त्रिमल चन्दले उनको भव्य स्वागत गरे। बाइस हातको पगरी पहिराइदिए।

काली कुमौं, खपरान्ती कुमौ र गढकुमौं गरी कुमायू प्रदेशका सबै राज्यहरूमा सगरामसिंह कार्कीको वर्चस्व स्थापित भयो र हुडके चाकरहरू दरबारमा सगरामसिंह कार्कीको कीर्ति गायन गर्न लागे। गीत :

एइ, मेरीगढ घौ दिन्या को जोद्धा
एइ तेरी गढ घौ दिन्या मुइ जोद्धा
रैका रैकी ज्यू पात तेरी गढ धौ दिन्या मुइ जोद्धा
एइ, बौली समार छ सारैकी धनेवाली
जोला घुघुता देलो मार।
एइ, मेरी गढ धौ दिन्याको जोद्धा
रैका रैकी ज्यू पात तेरी गढ धौदिन्या मुइ जोद्धा
एइ, सम्दसिंहको चेलो मुइ जोद्धा कार्की

एइ, रूपसिंह कार्कीको मुइ नाती
एइ, रैकारैकी ज्यूपात ----------

छ महीना पंछि दुनखेडा उपत्यकामा आएर जसडेउडाले फेरि हाँक दियो। कार्की सगरामसित म युद्ध गर्न तैयार छु, हिम्मत भए आएर लडोस्, भनेर सगरामसिंह कार्कीको कक्यौडा बुङामा उसले सन्देश पठायो।

आफूसित युद्धमा हारेको र क्षमादान पाएको शत्रुले यसरी चुनौती दिनुको पछाडि के रहश्य होला, भन्ने कुरा कार्की सगरामले बुझ्न सकेन। जसडेउडालाई उसको करनीको दण्ड दिने ध्येयले कार्की सगराम घोडामा बसी कलुवा चाकरलाई साथमा लिएर विना दल-बल दुनखेडा उपत्यकामा दाखिल भयो।

दूनखेडामा कार्की सगरामसिंह र जसडेउडा बीच घण्टौं सम्म युद्ध चल्यो। सगरामसिंहको तरवारको मार खप्न नसके पछि जसडेउडा युद्ध भूमिमा छल-कपटको सहारा लिन थाल्यो।

जसडेउडा छलकपटबाट पनि युद्ध जित्न नसक्ने स्थितिमा पुगे पछि उसका पक्षका गढवालीहरू ढुङ्गामुढाको मार गर्न थाले। त्यसै अवसरमा ढेपन्या गढवाल नाम भएको एउटा योद्धाले नौ मन जति भारी ठूलो ढुङ्गो उठाएर कार्की सगरामको पिठ्ँयुमा फाल्यो। त्यो ढुङ्गाको भारले कार्की सगरामको दाहिने हात टुटेर अलगियो।

यसरी कार्की सगरामको हात टुटेर अलग भएपछि उसको कलुवा चाकरले सगरामसिंह कार्कीलाई युद्धभूमि छोडेर घर फर्कन सल्लाह दियो। कार्की सगरामसिंहले उसको कुरा मानेन। सगरामसिंहले चाकरसित राजा त्रिमल चन्दको हात टुटेको पइक भनभान् राज्यको समेत बदनाम हुनेछ त्यो भन्दा बरू यसै भूमिमा प्राण त्यागदछु भन्यो।

त्यसपछि त्यही गढ पिणौलाको कोट भनिने ठाउँमा कार्की सगरामसिंहले प्राण त्याग गरे।

कार्की सगरामसिंहको अन्त हुदा हुड्के कलुवाले यसरी विलौना गऱ्यो --
एक्ला कार्कीकी मरन ब भइछ बुवा।
गढ पिणौलिका कोट
ओ गढरे पिणौलिका को हो
मुइत गढरे पिणौलिका कोट
हा दैव !

(सगरामसिंह कार्की जस्ता महायोद्धाले आज यो गढ पिणौलिको कोटमा एक्लै मर्नु पऱ्यो ! कठै ! सोच्दै नसोचेको कुरा भयो। कस्तो वीर योद्धाको कस्तो अन्त भयो। हा दैव !)

गढ पिणौलि कोटका युद्धमा कार्की सगरामको मृत्यु भएको खवर सुने पछि कक्यौंडा वुडवना सम्दसिंह कार्कीले गरेको विलाप---
काँरे ब गइथ्यो बुवा कार्की सगराम
काँरे ब गइथ्यो बुवा काँरे पडी रात
गढ ब गइथ्यो बुवा कार्की सगराम
गढ ब गइथ्यो बुवा कुमौ पढी रात।
हा दैव ?
नइत मऱ्यो बुवा हगन जरन
नइत लाग्यो मेरा बुबालाई घाम
इन कै काम भया त्रिमल चन्दका काम।
हा दैव ! मेरो वीर छोरा कार्की सगराम कहाँ गएको थियो ?

राति कहाँ बास बसेको थियो होला ? (अनि आफै फेरि)
ऊ त गढवालतिर गएको थियो, कुमायू गढमा अध्यारो
भयो होला । मेरो छोरा योद्धा कार्की सगराम कसरी मऱ्यो होला ?
नत उसलाई ज्वरो आयो न उसलाई घाम लाग्यो । यी मेरा छोरालाई
मराउने काम राजा त्रिमल चन्दका हुन् । हा दैव !

"बर्षायाममा संगीतमय मिथिलाञ्चल"

- डा. गंगाप्रसाद अकेला

गीत र संगीतले परिपूर्ण मैथिली संस्कृति र मिथिलाञ्चलको आफ्नै मौलिक विशिष्टता छ र यिनै विशिष्टताले गर्दा प्रायः वर्षभरि नै मिथिलाञ्चलको वातावरण गीत एवं संगीतमय रहेको हुन्छ। हुनत वर्तमान अतिभौतिकवादी युगले प्रायः सबै संस्कृतिको प्राचीनतम् मौलिकतामा धेरै हदसम्म विकृति ल्याइदिएको तथ्यलाई नकार्न सकिन्न, तैपनि ग्रामीण जन-जीवनले नै अझसम्म आ-आफ्नो प्राचीनतम् गरिमामय संस्कृतिको जगेर्ना गर्न सकेको तथ्य पनि उल्लेखनीय छ र वास्तवमा भन्ने हो भने हाम्रो देशका ग्रामीण जनजीवनले नै संस्कृतिहरूको प्राचीन गरिमामय इतिहासवारे हामी सबैमा चेतना जगाउने गरेको छ। ग्रामीण जनजीवनले त्यसलाई अक्षुण्ण नराखी दिएको भए आज शायद हाम्रा शहरिया र शिक्षित समुदायले आ-आफ्नो संस्कृतिलाई बिर्सिनै सकेका हुन्थे कि ? यस आलेखको मूल विषय-वस्तुतिर जानुभन्दा अगाडि मैथिली संस्कृतिको एउटा महत्त्वपूर्ण र उल्लेखनीय एवं अद्वितीय विशिष्ट तथ्यलाई उजागर गर्नु प्रासंगिक नै देखिन्छ, जो प्रायः विश्वकै अन्य संस्कृतिमा पाइन दुर्लभ नै देखिन्छ। पारम्परिक गीत र संगीतको सुमधुर वातावरणबीच नै प्रायः सबैको जन्म हुन्छ र सोही प्रकारको गीत र संगीतमय प्रक्रिया बीच जीवनका हरेक लौकिक, पारिवारिक, सामाजिक विविध संस्कार सम्पन्न हुने गर्दछन् निरन्तर संचालित रहन्छन् र मृत्युको बखत पनि गीत-संगीतमध्ये नै जीवनको इतिश्री हुन्छ। अब यस आलेखको मूल विषयतिर हेरौं।

हाम्रो देश कृषि प्रधान भएकोले कृषिमा वर्षाको स्थान ज्यादै नै महत्त्वपूर्ण रहेको छ किनभने सिंचाईको सुविधा नभएको र आकाशको पानीको भरमा नै खेती गर्नुपर्ने विद्यमानता एवं विवशताले गर्दा वर्षायामको महत्त्वलाई सहजै अनुमान गर्न सकिन्छ। हाम्रो देशको मिथिलाञ्चलको प्रायः समस्त भू-भाग खेती योग्य जमिनले नै आच्छादित रहेकोले मिथिलावासीको मुख्य पेशा खेती नै रहेको छ तर खेतीबारीको समयमा पनि आफ्नो कृषिकार्यमा व्यस्त मैथिल जन-जीवन गीत-संगीतसंग अटूटरूपले आवद्ध रहेको हुन्छ।

वर्षायामको मिथिलाको वर्णन एउटा कविले यस प्रकारले आफ्नो सुमधुर गीतबाट अभिव्यक्त गरेका छन्:–

"नभ आङ्गन मे पवनक रथ पर
कारी-कारी बादरि छाएल ॥
देखितहिं धरणीक ग्रीष्म पिआस- २
सजल-सजल भए गेल आकाश ॥ नभ आङ्गन मे ... ॥

खेतीबारीको समय वर्षायाममा प्रायः प्रत्येक गृहस्थले आ-आफ्नो खेतमा धान रोप्न लगाउने तरखरमा र प्रायः दिनहुं जना-मजदूर खोज्नमा, तिनको जलखै, दिनको खाजा, आदिको बन्दोवस्तमा लागेका हुन्छन्। एकातिर धानको बीउ भएको खेत, जसलाई 'विरार' (व्याड) भनिन्छ, त्यसमा विहान सवेरै जना-मजदूराको ओरीआन गरेर पठाउंछन् भने अर्कातिर पानी भएको खेतलाई जोती त्यसमा धान रोप्न लायक बनाउन हरवाहा र हर बैल (गोह) समेतको वन्दोवस्त मिलाई खेतमा पठाउंछन्। यसप्रकार विहानको जना-मजदूराको दुबैतिरको खटन-पटन भैसकेपछि दुबैतिर काम गर्नेहरूले आ-आफ्नै ढंगले गीत गाउँदै काम गर्दछन्। जस्तै बीउ उखेल्ने काममा खटिएकाहरू मध्येले गाउने गीत वा चुट्क्का (फकरा)का केही नमुना यसप्रकार छ:–

(१) "अषाढ् हेरामा ! बरसात भेलै, चहुदिश चमकत मेघ औ
लौका जे लौके रामा ! विजुली जे चमके, हिरदयमे उठत हिलोर औं ॥ ... ॥"

(२) चुट्क्का:– "गड गड हुक्का बोले चीलम लगावे तारी
रामनाथ के कुकुर मरगये झिंगुर के महतारी
भुम यहाँ दग-दग है - २ ॥

आदि यस्तै प्रकारले विरारमा बीउ उखेल्ने जना-मजदूराले गीत गाउंछन् भने हखाहाले हलो जोत्दै गीत गाउंछन्। हेरौं केही नमुना:–

'चकोर भेलै मोर दुनु अँखिया, मुख तोहर चन्दा समान गे - २
साओन-भादो के कारी बदरिया, तडमे बढौले शान गे ॥ चकोर'

हरवाहाहरू काँधमा बोकेर गोरु (लोल)लाई हाँक्दै खेतमा जाने बखतको दृश्यलाई चित्रित गर्दै एउटा वडो सुमधुर र सुप्रचारित गीतका केही पंक्ति यसप्रकार छन:–

"सिर पर पगडिआ बन्हले, काँधे पर कोदरिया लिहले
आगे-आगे बैल चले, पीछे से किसनमा, खेतबा जाला हो साँवरिया- २॥"

खेतमा काम गर्ने जना-मजदूराले गीत गाएर काम गर्ने अवस्था एकातिर हुन्छ भने सोही बखत आमका गाछीहरूमा केटा-केटी, तरुण-तरुणीले झूला झुल्दै गाउने गीतहरू पनि त्यत्तिकै मनोहारी हुन्छ। एउटा बच्चाले झूला झुल्दै आफ्नो कानको बाली टुटे पछि यस प्रकार दुखेसा पोख्दै गाऊँछन्–

'टूटि गेल कानक बाजी आम के गाछी मे
हमरा मानी के निशानी आम के गाछी मे
जखन-जखन हमरा मन पडैअ
होइअए खुबक कानी औ भैया, हमरा नानीके ... ।'

त्यस्तै झूलामा झुल्नेहरूले आफ्नै प्रकारले गीत गाउंदै आपको रुखमा लागेको झूलामा गीत गाउंदै झुल्छन्–

'असाद हे सखि ! आश लगाओल चहुंदिश बरसत मेघ हे
साओन हे सखि ! शब्द सुहाओन रिमझिम रिमझिम बरसत बून्द हे ...।'

यसप्रकार खेतीबारी वा कृषकारीको कार्य दिन भर गीत र संगीतमय वातावरणमा सम्पन्न भइ रहन्छ जो परापूर्वकालदेखि चलिआएको परम्परागत सांस्कृतिक विशिष्टताको परिचायक हो । हुन त अत्याधुनिक भौतिकवादी युगले त्यसमा धेरै हदसम्म ह्रास ल्याइदिएको वा त्यसलाई विकृत पारी दिएको भए पनि ग्राम्य जन-जीवनले त्यसलाई लोप हुन दिएको छैन र अझसम्म थोरै हदसम्म भए पनि त्यसलाई संरक्षित नै राख्दै आएको छ । यहाँ यो पनि उल्लेखनीय छ कि खेतीबारीको कार्यमा संलग्न जना-मजदूराहरूमध्ये यस्ता सांगीतिक वातावरण कायम राख्नमा स्त्री मजदूरहरूको पनि योगदान महत्त्वपूर्ण रहन्छ र तिनीहरूको सहभागिताले त झन त्यस वातावरणको रमणीयतामा 'सुनमाथि सुहागा' जस्तै अभिवृद्धि गर्ने काम गर्दछ ।

खेत र गाछी (बगैचा)को वातावरण सम्बन्धमा त हामीले देख्यौ अब गाउँघरको वातावरणमा सो बखत महिलावर्गले खास गरी जना-मजदूराको जलखै (जलपान) का लागि चक्कीमा (जाँता) आँटा (चिकसा) पिन्ने बखतमा कसरी बडो मधुरो र सुरिलो गीत गाउने गर्छिन् हेरौं, त्यसबखत गाइने गीतहरू मध्येका गीतका केही अंशः–

(१) 'कौने मासे मेघवा गरजे कौन मास बेंगवा बाजे रे
ललना रे कौने मासे होरिला जनमल कि गोतनीके हिया साले र ।
सावन मास मेघवा गरजे कि भादव बेंगवा बाजे रे
ललनारे आसीन मास होरिला जनमल कि गोतनीके हिया साले रे ।'

त्यस्तै अर्को गीतका पंक्ति हेरौंः–

'केहन कठोर भेलौं हमरा विसरिये गेलौं
कि हमर जनम एहिना जायत रे की ॥
दिन अनचिन्हार भेल रातिओ पहाड भेल
कि हमरा लेल दिनकर कहिओ नै जागत रे की ॥'

यस्तै प्रकारको संगीतमय वातावरणमा महिलासमुदायद्वारा जलखैको आँटा पिस्ने काम सम्पन्न गरिन्छ र जबसम्म पिस्ने क्रम चलिरहन्छ तबसम्म यस्तै प्रकारका गीत-संगीतमय सुर चक्कीको सुरसँगै निस्केर वातावरणलाई गुंजायमान गरी राखेको हुन्छ ।

अहिलेसम्म त हामीले खेतीबारीको क्रममा दैनिक दिनचर्याको रूपमा दिनमा संचालित रहने गीतमय वातावरणका बारेमा हेर्‍यौं, अब हेरौं वर्षायाममा साँझ तथा रात्रिका बखत जीवनकै समस्त शाश्वत पक्षलाई उजागर गर्ने संगीतमय वातावरणतिर, जहाँ संकीर्तनको माध्यमबाट आध्यात्मिक भावनाका साथै जीवन-दर्शनको समेत अनुभूति दिने उपदेशात्मक गीत-रागको प्रत्यक्ष आनन्द लिन सकिन्छ । दिनभर काम गरेपछि पनि संकीर्तन मण्डलीसँग आबद्ध रहने समुदायले प्रायः प्रत्येक साँझ तथा राति बघडा (दलान)मा भेला हुन्छन् र हारमोनियम, ढोलक, झालि, गुम्ती, आदि बाजा बजाएर संकीर्तन गर्दछन् । अब संकीर्तनका केही उल्लेख पदहरूलाई हेरौं, जसले जीवनको शाश्वत पक्षलाई अभिव्यक्त गर्दछ ।

१. येहि देहिआके कोन ठेकान बोले-बोले ना बोले - २ ॥
यह तन है रामा माटी बरतनमा
माटी बरतनमा रामा माटी बरतनमा
टोनमा लगैते फुटि जाना
कभी न भूलि जाना, ये जीवन दो दिनका । येहि ॥

यह तन है रामा धुआँ घर हरिआ
धुवाँ घर हरिआ रामा धुवाँ घर हरिआ
हवा लगैत उडि जाना, कभी न भूलि जाना, ये जीवन, दो दिनका ॥
येहि देहिआ . . . ।

अर्थात् यस शरीरको कुनै ठेकान छैन, अहिले बोली राखेको छ र एकैछिनमा नबोल्ने पनि हुन सक्छ। भन्नुको अर्थ हाम्रो शरीर क्षण भंगुर हो। त्यसपछि शरीरको तुलनात्मक रूप यसप्रकार अभिव्यक्त गरिएको छ– यो शरीर माटोको वर्तन (भाँडा) जस्तै हो, अलिकति ठक्कर वा चोट लाग्यो कि फुट्न सक्छ। त्यस्तै धूवाँले भरेको घर जस्तो यो शरीरमा हावा लाग्यो कि बिलाई हाल्छ। यसै प्रकारको तुलनात्मक प्रतिमान साथ साँझ र रात्रिमा मिथिलाञ्चलका गाउँहरूमा संकीर्तन भइरहन्छ। संकीर्तनकै माध्यमबाट जीवनकै शाश्वत पक्षका साथै उपदेश समेत दिने खालका यो अर्को महत्त्वपूर्ण कीर्तनका पद पनि हेरौं:–

'एकाएक सभीको जाना है कचहरिआ ओढके चदरिआना -२ ॥
दुगी दूसरो न कोई जिअरा अपनो न होई
तीगी तीन दिनन के लागतबा बजरिआ, ओढके ... ।
चौका चार कहरिआ अइहें
लेके मरघट मे सुतैहें
पंजा पाँच लकडिया फेक चले पोखरिआ, ओढके ... ॥
छठा छठी रात के लिखल
भाई मेटलो न जाई
सत्ता शास्त्र-पुराण के करेला विचरिआ, ओढके ... ॥
अट्ठा आठ पहर दिन-राति
ध्यान रघुवर जी पर लाती
नहला भूल न जाना गर्भके कररिआ, ओढके ... ॥
दहला दसो द्वार जब जइहें
यम के पहरा देख डेरैहें
तब तो याद जायेगी प्रभुके कररिआ, ओढके ... ॥
एगारहवां गुलाम बनकर भाई
हम सब माया मै लपटाई
बीबी, भाई-वहन और महतरिआ, ओढके ... ।
एकाएक सभीको जाना है कचहरिआ,
ओढके चदरिआ ना ॥

अर्थात् यस संकीर्तन पदका माध्यमबाट मानव-जीवनको शाश्वतपक्षलाई उद्घाटित गर्दै यो मानव-जीवन माया मोहले ग्रसित हो, त्यसैले यसैमा नअल्झेर केही कीर्तिमान् मूलक काम पनि मानिसले गर्नु पर्दछ भन्ने सन्देश दिइएको छ। शब्दको भावार्थ नै हेरौं–

'एक-एक गरेर सबैले यो संसारबाट अर्थात् कचहरीमा (चिरन्तन घर) सेतो चादर ओढेर जानु पर्दछ। दोस्रो, यहाँ आफ्नो अर्को कोही छैन, यतिसम्म कि जुन जीउलाई हामी आफ्नो भन्दछौं त्यो पनि आफ्नो छैन र तेस्रोमा, यो संसार तीन दिनको बजार हो, जसलाई त्यागेर कचहरी त एक दिन सबैले जानै पर्छ। तर त्यस कचहरीमा त्यसै होइन कि चारवटा कहारले काँधमा बोकेर (श्मशानमा) पुऱ्याउँछन् र दाहकर्म अर्थात् जलाइसके पछि सबै

मलामी जानेहरू वा बरातीले पाँच-पाँच वटा लकडी फालेर पोखरीतिर प्रस्थान गर्छन र नुहाई-धोवाई गरेर आ-आफ्ना घर फर्कन्छन्। यहाँ क्रम मिलाएर एक देखि पाँच सम्ममा कविले मानव जीवनको अन्त्य पछिको प्रक्रिया बारेको चित्र स्पष्ट गर्न खोजेका छन्। त्यसपछि मानवको कर्म आदिका बारेमा समेत त्यसपछिको (क्रम संख्या ५) क्रम दिएर यो पनि स्पष्ट गर्न खोजिएको छ, कि मानिस जन्मेको छैठौं दिन अर्थात् छठिहारका रात्रिमा नै शास्त्र-पुराणको विचार गरेर उसको कर्म (भाग्य) निर्धारण गरिसकिएको हुन्छ त्यसैले (आठैंमा) आठ पहरको दिन-रातमा कम-से-कम एकक्षण भए पनि परमात्मा (रघुवर)लाई जरुर याद गर्नुपर्छ तिनको भजन-स्मरणकीर्तन गर्नु पर्छ। किनभने जन्मने बखतमा अर्थात् आमाको गर्भमा पीडा हुंदा सबैले प्रार्थना गरेको हुन्छ कि कष्टविहीन प्रकारले संसारमा आएपछि ईश्वरलाई याद गर्ने, बन्दना गर्ने वचन दिएको हुन्छ र त्यसलाई बिर्सनेले यमको द्वार (दशौंमा) मा पुगे पछि याद गर्छन्, पछताउंछन्। त्यसैले समयमै ती सबैलाई विचार गरेर जीवन-यापन गर्दै जानु पर्छ। र अन्त्यमा (एघारौंमा) कविले जीवनको सार-तत्त्वलाई स्पष्ट गर्दै के भनेका छन भने मानिसको अमूल्य जीवन मायाको जालले परिपूर्ण छ जहाँ कोही पत्नी, कोही भाइ, बहिनी, छोरा, आमा, आदि विभिन्न नाता-गोताका हुन्छन्। त्यसैमा मात्र अल्झेर अमूल्य मानव-जीवनलाई खेर फल्नु हुँदैन किनभने आखिरमा एक दिन त सबैले जहाँबाट आएको हुन्छ त्यहाँ नै अर्थात् कचहरीमा मालिकको अगाडि पुनः जस्तो अवस्थामा आएको थियो त्यस्तै अवस्थामा 'मुट्ठी बाँधकर जनम लिआ हं, हाथ पसारे जाओगे' अनिवार्य रूपमा जानै पर्छ र त्यति बेला नै मानव जीवन प्राप्त गरेर गरेको सत्कर्मको मूल्यांकन हुन्छ।

अन्त्यमा, भन्नुको तात्पर्य यति मात्र छ कि मिथिलाञ्चल त प्रायः हरेक महिना र वर्षभरी नै संगीतमय हुन्छ तर वर्षायाममा यस आलेखमा वर्णित संस्कृतिपरक, भक्तिपरक, जीवनका सारतत्त्व झल्काउने प्रकारका संकीर्तनका प्राचूर्यले मिथिलाञ्चलको विशिष्टताका साथै जीवन-दर्शन समेतलाई दर्शाउंछ।

हिन्दु समाजका जातजातिहरूको उत्पत्ति

- राप्रउ पोखेल

विक्रमाद्विको गणनाबाट हामी नेपाली २१ सौं शताब्दीको मध्यमा छौं। नयाँ जोश र विचारका साथ मानवको मानक स्तरमा उन्नतिको कल्पना साकार पार्न हामी सक्रिय छौं। यस्तो समाजमा प्रत्येक व्यक्तिले आफूलाई सुरक्षित र सम्मानित ठान्न सकिने वातावरण बनाइने छ र मानवीय मूल्यलाई सर्वोच्च स्थान दिइने छ। यस तर्फ सरकारी र गैर सरकारी स्तरबाट मानिस-मानिस बीचका जात-जाति र वर्णको आधारमा भेद-भाव मेटाउने ऐन नियम र सामाजिक प्रथालाई अन्त गर्ने कार्यक्रम आइरहेका छन्। तर पनि जात-पात ऊँच नीचको भेद मेटाउने तर्फ अपेक्षित सफलता पाइएको छैन। नेपालमा संवत् २०२० भदौं १ गतेदेखि वर्ण र जातको आधारमा ऊँच नीच छुट्याउने सबै प्रकारका कानून र प्रथालाई निषेध गरेको नयाँ मुल्की ऐन लागू गरियो। त्यस अघि श्री ५ सुरेन्द्रको शासनकाल १९१० सालमा जात-जाति र वर्णमा आधारित मुल्की ऐन जारी गरिएको थियो जुन ऐन संवत् २०२० साउनसम्म क्रियाशील रह्यो।

भेदभावको कानुनी मान्यता समाप्त गरिए पनि समाजको ग्रहणशीलतामा क्रान्तिकारी परिवर्तन नभएर क्रमिक रूपमा जातीय भेदभाव मेटिंदै गएको पाइन्छ। नयाँ मुल्की ऐनको उक्त व्यवस्थालाई पछिल्लो ३६ वर्षको परिप्रेक्षमा हेर्दा समाजले यसलाई निर्देशक सिद्धान्तको रूपमा भने मान्यता दिइसकेको देखिन्छ।

यति हुँदाहुँदै पनि जातीय छुवाछूतका घटनाहरूले खवर कागजमा ठाउँ पाएको पढिन्छ। गोर्खाको प्रसिद्ध गोरखकाली मन्दिरमा प्रचलन अनुसारको रोटी चढाउन अछूत मानिंदै दमै, कामीले नपाएको गुनासो यस पंक्तिकारले नै गोर्खा दरवार परिसरमा दर्शन गर्न जाँदा सुनेको थियो।

हिन्दु समाज वर्ण व्यवस्थामा आधारित समाज हो। वर्ण व्यवस्था वैदिक कालदेखि निरन्तर चल्दै आएको छ। पछिल्लो सयौं वर्षको अवधिमा समाजको स्वरूप, यस्को मान्यता र आचार संहितामा परिमार्जन हुँदै गए। समयानुकूल परिवर्तनले ठाउँ लिंदै गए। यस लामो श्रृङ्खलामा जाति विभाजन, तिनको पनि उपविभाजन छुवाछूत प्रथाको प्रारम्भ भई कालान्तरमा जरो गाडिंदै गयो। त्यस लामो समयको अन्तरालमा कतिपय पक्षको थपघट अनि नयाँनयाँ परिभाषाहरूले पनि ठाउँ लिंदैगयो।

हिन्दु समाज वैदिक धर्ममा व्यवस्थित र सञ्चालित छ। धर्मशास्त्र अन्तर्गत वैदिक वाङ्मय कथा-वेद, ब्राह्मण संहिता, अरण्यक, उपनिषद पर्छन्। त्यस्तै स्मृति ग्रन्थहरू, धर्मसूत्र, महाभारत, पुराण आदि पनि धर्मशास्त्र नै हुन्। यसबाहेक विभिन्न निबन्धकारका टीकाहरू पनि छन्। हिन्दु धर्मको महत्वपूर्ण विशिष्टता के हो भने यसले युग धर्मलाई स्वीकार गर्दछ। गतिशील धर्मको रूपमा देशकालको सीमालाई स्थान दिने यसको मुख्य पक्ष हो।

हिन्दु समाजमा वर्ण व्यवस्थाको प्रारम्भ कसरी भयो ? यो ईश्वर कृपा हो वा समाज विकासको क्रममा तत्कालीन आवश्यकता र परिस्थितिले जन्माएको हो ? यस सम्वन्धी वैदिक साहित्य, स्मृति ग्रन्थ र महाभारतमा निश्चित सङ्केतहरू पाइन्छ। यहां त्यस सम्बन्धी संक्षिप्त चर्चा प्रस्तुत गरिन्छ। ऋग्वेद मण्डल १ देखि ९ सम्म ब्राह्मण र छेत्री गरी २ वर्ण मात्रको उल्लेख छ। तर दशौं मण्डलको पुरुष सूक्तमा वैश्य एंव शुद्र पनि देखिन्छ। दशौं मण्डल ऋग्वेदको अन्तिम कालको रचना मानिन्छ। पुरुषसूक्तमा विराट (ब्रह्म !) को उत्पत्ति भए भैं उनको मुख ब्राह्मण, भुजा छेत्री, जङ्घाहरू वैश्य र चरण शुद्र भए (ऋक् १०/७/९०/१२)

वर्ण व्यवस्थाको प्रारम्भ कसरी भयो ? महाभारतमा यसको उल्लेख ठाउँठाउँमा आएको छ। शान्ति पर्वमा ऋषि भृगु र भारद्धाज दुई प्राचीन ऋषिहरूको संवाद छ। संवादको क्रममा भृगु भन्छन - पहिले वर्णमा कुनै भेद थिएन। ब्रह्माजीबाट सम्पूर्ण सृष्टि भएकोले यो जगत ब्राह्मण नै थियो। पछि विभिन्न कर्मले तिनमा वर्ण भेद हुनगयो (शा.प. १८८/१०) कर्महरूको आधारमा नै सबै ब्राह्मण फरकफरक वर्णका हुन पुगे। तर तिनीहरूलाई नित्य धर्मानुष्ठान र यज्ञ कर्म गर्न कहिल्यै निषेध गरिएन (ममा शा.प. १८८/१४)।

महाभारतकै वन पर्वमा युधिष्ठिर र सर्प बीचको संवाद वर्णको लक्षण र आचरणको आधारमा निर्धारण हुने प्रसङ्ग छ। युधिष्ठिर भन्छन् - जन्मले शुद्र भए तापनि ऊ सत्य, दान, अक्रोध, अहिंसा र दयादि गुण र लक्षणले युक्त छ भने त्यो शुद्र होइन। त्यस्तै जन्मले ब्राह्मण भए तापनि माथि भनिएका गुण त्यो पुरुषमा छैनन् भने त्यो ब्रह्मण होइन (म.मा. व, प. १८०/२५)

वर्ण चार मात्र छन् - ती हुन् ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य र शुद्र पाँचौं वर्ण छैन (मनु स्मृति १०/४ ; म.मा. अनु.प. - ४८/३) निषाद चाण्डल र पोल्कसलाई केही धर्मसूत्रहरूले पञ्चम वर्ण उल्लेख गरेका छन् तर स्मृति ग्रन्थहरूमा त्यस्तो उल्लेख कतै पाइंदैन।

विश्वका विकसित, विकासशील गरी सबै किसिमका समाजमा शिक्षक, लेखक, चिन्तक, वैज्ञानिक, राजनीतिज्ञ, फौजीभारदार उद्योगपति, व्यापारी, कृषक र श्रमजीवी वर्गहरू छन्। ती वर्ग र समुदाय हिन्दु समाजमा ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य र शुद्र भनी कर्म अनुसार संहितावद्ध गरियो। यो कर्म अनुसार गरिएको वर्ण विभाजनलाई नै मिथक रूपमा ब्राहमणको सृष्टिकार्यसित जोरेर ब्राह्मणको मुखबाट ब्राह्मण (बौद्धिक कर्म !) छातीबाट क्षत्रिय (शौर्य र वीरता) वैश्य तिघ्राबाट (कृषि र व्यापार) तथा शुद्र चरणबाट (श्रमिक) उत्पत्ति भएको आख्यान पुराणहरू, यथा - विष्णु पुराण ६/३ ; ६/७ ; म.मा. शा प; १८८ ; अनु प- ४८/३-मा छन् जुन ऋग्वेदको पुरुष सूक्त यसको मूल स्रोत रहेको माथि नै उल्लेख भैसकेको छ।

हिन्दु समाजमा कर्म अनुसार वर्ण विभाजन भएको उल्लेख गर्ने बौद्धिक साहित्य र विभिन्न स्मृति र धर्म ग्रन्थहरू मात्र छैनन्, महाभारत र पुराणहरूले पनि त्यसै कुरालाई समर्थन गरेका छन्। कडा स्वभाव क्रोधी, र साहसको काम गर्न रुचाउने त्यस्ता ब्राह्मण नै

क्षत्रिय भए (ममा, शा.प. १८८/११) जसले गोपाल र कृषि कर्मबाट जीविका चलाउने वृत्ति लिई ब्राह्मणोचित धर्मलाई छाडे तिनीहरूले नै वैश्यभाव प्राप्त गरे (म.मा., शा.प. १८८/१२) त्यस्तै शौच सदाचारवाट भ्रष्ट भएर हिंसा र असत्यको अभ्यासी हुने र निन्द्य कर्म गरी जीविका चलाउने ब्राह्मण शुद्रभावमा पुगे (शा.प. १८८/१३) ऋग्वेदका केही मन्त्रले त्यस व्यवस्थाको पुष्टि गर्छन्। ऋग्वेदको यौटा मन्त्रमा स्तवन कर्ता ऋषि भन्दछ् - हे सोम पान गर्ने इन्द्र, तिमी मलाई मानिसहरूको रक्षक बनाउँछौ वा राजा ? तिमी मलाई सोम पान गरेर तृप्त रहने ऋषि बनाउँछौं वा अनन्त धन दिन्छौं (३/४४/५०) अर्थात् यौटै व्यक्ति राजा (क्षत्रिय) ऋषि ब्राह्मणं वा भद्रपुरुष (वैश्य) जे पनि हुन सक्छ कर्म अनुसार। ऋषिषेणका दुई छोराहरू देवापि र शन्तनु मध्ये शन्तनु राजा भए र दाजु देवापि उनका पुरोहित बने। अर्थात् एक भाइ क्षत्रिय धर्म र अर्को भाइ ब्राह्मण भावमा प्रवृत्त भए (यास्कको निरुक्त, धर्मशास्त्रका इतिहास पृ.१११, डा. काणे)

वैदिक युगमा चारै वर्णको महत्त्व र आवश्यकता उत्तिकै रहेको उल्लेख ब्राह्मण ग्रन्थ र पुराणहरूमा पाइन्छ। भीष्म युधिष्ठिरलाई भन्छन् - पूर्व कालमा प्रजापतिले यज्ञको लागि केवल चार वर्ण र तिनको पृथकपृथक कर्मको रचना गरेका थिए (म.मा. अनु.प. ४८/३) विष्णु पुराणमा पनि यसै भावको उल्लेख छ - ब्रह्माजीले यज्ञानुष्ठानका लागि नै यज्ञको साधन रूप यी सम्पूर्ण चतुर्वर्ण्यको रचना गरेका थिए (ममा. अनु.प. ४८/३)। विष्णु पुराणमा पनि यसै भावको उल्लेख छ - ब्रह्माजीले यज्ञानुष्ठानका लागि नै यज्ञको साधन रूप यी सम्पूर्ण चतुर्वर्ण्यको रचना गरेका थिए : (वि.पु.- ६/७)

यद्यपि प्रारम्भ कालमा आफ्नो कर्म अनुसार वर्ण विभाजन भए तापनि त्यो वंशानुगत अर्थात् जन्मको आधारमा विभाजन थिएन भन्ने सङ्केत महाभारतको युधिष्ठिर सर्प संवादबाट पाइन्छ, जुन माथि उल्लेख भैसकेको छ। तर परिवारको आजीविका वृत्ति पनि वंशानुगत हुन थाल्यो , जुन लामो समयसम्म त्यो वृत्तिले रूढ रूप लिई समाजमा त्यै वृत्तिबाट त्यस समूहको वर्ण परिचय हुने गरेको इतिहासले पुष्टि दिन्छ। वैद्धिक युगको पछिल्लो कालमा अर्थात् ब्राह्मण र आरण्यक ग्रन्थहरूको प्रणयन हुँदासम्म देवताहरू पनि वर्णमा विभाजित भैसकेको देखिन्छ। अग्नि र वृहस्पति ब्राह्मण थिए। अग्निलाई ब्राह्मणस्पति भनिएको छ ऋग्वेदमा। इन्द्र, वरुण, यम, मनु लोकपालहरू क्षत्रिय छन्। वसु, रुद्र, विश्वेछेय, मरुत् वैश्य तथा पुषा शुद्र छन्। (धर्म शा. इति. -१०४, पा.वा. काँणे)। नेपालमा राजा स्थिति मल्ल (ईस. १३८३-१३९४) ले त्यस समयको समाजमा जरो गाडी सकेको वर्ण र जाति प्रथालाई नै संहिताकरण गरी कानुनी मान्यता प्रदान गरेका थिए।

वर्ण व्यवस्था बाहेक जाति र छुवाछूत प्रथालाई हिमाली उपमहादेशीय समाजको विचित्रता र विकृतिको रूपमा हेरिन्छ। तर जाति र वर्णको आधारमा ऊँचनीच र छुवाछूत हिन्दु समाजमा मात्रै छ भन्ने कुरा सत्य होइन।

जाति र वर्ण दुई फरक कुरा हुन्। वर्ण र जातिमध्ये कुन पहिले प्रारम्भ भयो, अथवा सँगसँगै भएको हो ? यो व्यवस्था इतिहासको कुनकाल खण्डमा प्रारम्भ भयो ? यसमा समाजशास्त्रीहरू र वैदिक वाङमयका अध्येताहरूको मन परस्परमा मेल खाँदैन।

वैदिक साहित्य अन्तर्गत चारवेद र ब्राह्मण ग्रन्थ आरण्यकहरू छन् भनी माथि उल्लेख भइसकेको छ। ब्राह्मण ग्रन्थका मन्त्रहरूमध्ये केही मन्त्रहरू सम्बन्धित वेदका मन्त्रहरूको पुनरूक्ति हुन्। केही मन्त्रहरू वैदिक संहिताको हाराहारीमा रचना गरिएका हुन् भन्ने एकथरी विद्वान्हरूको निष्कर्ष छ। यो रचना कालको विवादलाई यही थन्क्याएर जातजाति सम्बन्धमा श्रुति, स्मृति, धर्मसूत्र एवम् पुराणहरूको आलेख के कस्तो छ हेरौं।

श्रुति ग्रन्थहरू अर्थात् वेदमा जातिहरूको सङ्ख्या लामै देखिन्छ। समाजका शिल्पकार, कर्मकारहरूको नाम जातिसूचक देखिन्छ। अर्को शब्दमा भन्नु पर्दा ती जातिसूचक नामहरूको व्युत्पत्ति तिनको कर्म र शिल्पसित जोरिएको देखिन्छ। वैदिक ग्रन्थमा उल्लिखित कतिपय जात जातिहरूको त आजका समाजमा पनि तिनै नामहरू केही अपभ्रम्शमा अर्थात् उच्चारणको फरकमा विद्यमान रहेको देखिन्छ। केही जातिहरूको नाम हेरौं।

ग्रन्थ	नाम	वृत्ति
ऋग्वेद (८/५/३८)	चर्मम्न	छालाको काम गर्ने सार्की वा चमार
" १०/१४२/४	वाप्ता	हजाम, नाउ
" १/६१/४		
" ७/३२/२०	तष्टा	सिकर्मी, वढई
" ९/११२/१		(काठको काम गर्ने)
" १०/११९/५		
" ९/११२/१	भिषक	वैदय
" ९/११२/३		
" १०/७२/२	कर्मार	लौहकार (फलामको काम गर्ने)
" ९/११२/२		
अथर्व वेद ३/५/६	रथकार	सिकर्मी
" ३/५/६	कर्मार	लौहकार
तैत्तिरीय		
ब्राह्मण ४/५/४/२	छत्ता	चमर डोलाउने वा द्वारपाल
"	संग्रहिता	कोषाध्यक्ष
"	तक्षा	सिकर्मी
"	कुलाक	कुमाले
"	कर्मार	लौहकार
"	पुञ्जिष्ट	व्याधा
"	निषाद	"
"	इषुकृत	वाणनिर्माता
विभिन्न ब्राह्मण ग्रन्थ	आयोग	
र संहिताहरूमा	मागधे	भाट (विरुदावली गाउने)
उल्लेख भएका जाति	सूत	
	शैलूष	अभिनेता
	मैनाल	

उल्लिखित नामहरू संहिता र ब्राह्मणहरूको प्रणयन कालमा सम्भवत: जाति सुचक थिए। यद्यपि यी नामहरू व्यवसाय र शिल्पसुचक छन्।

श्रुति पछि स्मृति ग्रन्थहरू, यथा - मनु, याज्ञवल्क्य गौतम, नारद तथा धर्मसूत्रहरू गौतम, वौधायन, आपस्तम्ब, वशिष्ठ आदि छन्। त्यस वाहेक कौटिलीय अर्थशास्त्र - ग्रन्थहरू हिन्दुका प्रमुख धर्मशास्त्रहरू हुन। यी धर्मग्रन्थहरूमा जाति सूचक नामहरुका सङ्ख्या १०० भन्दा वढी छन्। महाभारतमा २६५ नामहरूको परिचय युक्त विवरण नेपालकै एक विद्वान डा. कृष्णचन्द्र मिश्रले टाइम्स इन महाभारत Tribes in Mahabharat भन्ने आफ्नो ग्रन्थमा प्रस्तुत गरेका छन्।

हाम्रा धर्मग्रन्थमा उल्लेख गरिएका मध्ये केही नामहरू यहाँ उदाहरणार्थ प्रस्तुत छ।

१. अन्ध (ऐतरेय वा. ३३/६) विश्वामित्रले आफ्ना ५० जना छोरालाई श्राप दिंदा अन्ध, पुण्ड्र, शवर, पुलिन्द भनेका थिए। समाजमा निम्न स्थान भएका जातिहरू।

२. अयस्कर - लोहकार

३. आमीर - गोपालक (म.मा. मौसल पर्वमा दस्यु र म्लेक्ष भनिएको, नेपालको संवत् ४६२ को लिच्छवीकालीन शिलालेखमा यो शब्द उल्लेख छ) आजको अहीर वा यादव,

४. करण - कसै कसैले आजको कायस्थलाई सङ्केत गर्छन।

५. कर्मार - भारतको वङ्गाले प्रान्तमा कर्मार (लोहकार) जाति अदयापि छन्

६. कायस्थ (याज्ञवल्क्य स्मृति १/३३२)

७. किरातँ - (तैत्तिरीय व्रा. ३/४/१२ अथर्व वेद १०/४/१४)
मनु - १०/४३ - ४४ म.भा. कर्णपर्व - ७३/२०

८. कुक्कुट - तलवार आदि अस्त्रशस्त्र बनाउने एवम् राजाको लागि कुखुराको लडाइँको प्रवन्ध गर्ने।

९. कुम्भकार

१०. कोलिक

११. खस

१२. गोप - ग्वाला

१३. चक्री - तेल, पानी वा नूनको व्यवसाय गर्ने

१४. चर्मकार - तराईमा चमार जाति

१५. चीन - शुद्रभावमा झरेको क्षत्रिय (मनु १०/४३ - ४४)

१६. चूचुक - पान, चिनी आदि किनवेच गर्ने

१७. डोम्ब - तराईको डोम

१८. तक्षक - सिकर्मी

१९. तन्तुवाय - लुगा वुन्ने जाति

२०. ताम्रोपजीवी

२१. तुन्नवुयु - दर्जी

२२. तैलिक - आजको तेली

२३. नर - भारतको विहार, वङ्गाल, उप्र प्रान्तहरूमा छन्

२४. नापित - हजाम - नेवार समुदायमा यो जाति अहिले पनि छ

२५. पुल्कस - रक्सी बनाएर जीविका चलाउनेहरू

२६. मालाकार - माली (व्यास स्मृति १/१०-११) नेवार समुदायमा योजाति पाइन्छ

२७. लेखक - आजको कायस्थ (पश्चिम महाकाली अञ्चलमा यो जाति अदयापि छ)

२८. वन्दी - मागध, भाट

२९. सुवर्णकार - आजको कामी - विश्वकर्मा
३०. सौनिक - कसाई

जात जातिहरूको सङ्ख्या यतिमात्र होइन। कृषि सभ्यताको समुन्नत समाजमा आवश्यक पर्ने वस्तु उत्पादक, शिल्पी, कृषक प्राविधिक कर्मीहरू, मनोरञ्जन र आमोद-प्रमोद गराउने पेशागत जातिहरू सबै छन्।

मुख्यत: काठमाडौं उपत्यकाका नेवार समाजमा प्रचलित जाति - उपजाति र थर घर, शिल्पकर्मी र व्यवसाय वोधक छन्।

अमात्य (मन्त्री), प्रधान (भारदार), जोशी (ज्योतिष), कर्माचार्य (आचार्य कर्म), राजोपाध्याय (पुरेत, पुजारी), नापित (हजाम) मालाकार (माली), ताम्राकार, कंसाकार, कुमाल, शाल्मी, नकर्मी - यी जातिगत नामहरू निश्चित पेशा, शिल्प र व्यवसाय वोधक छन्। तराई समाजमा सूडी, तेली, यादव, वढई, चमार, डोम, मुसहर, धानुक, मेहतर, हजाम, माली, वीन, लोहर, तत्मा आदि केही नामहरू कृषि समाजका शिल्प र व्यवसाय वोधकं छन्।

पहाडी समाजमा मातृ भाषा नेपाली हुने कामी, दमाई र सार्कीहरू शिल्पी छन्। अन्य जातजाति थर घरहरू कृषिकर्म बाहेक स्थान र जलवायुको परिसीमामा पशुपालन, व्यवसाय र शिल्प कर्ममा बृत्ति चलाउँदै आएको देखिन्छ। वैदिक साहित्य स्मृति र पुराणहरूमा पहाडी जाति किराँत, हिमाली भेकमा बस्नेहरू यक्ष, गन्धर्व, किन्नर भनिएको छ। तर यिनीहरूको सामाजिक स्थिति र धार्मिक व्यवहारका सम्वन्धमा ती साहित्यहरूबाट जानकारी पाइदैन।

वर्ण र जात जातिमा आधारित व्यवस्था प्राचीन रोम, फारस, अफ्रिका, जापान आदि मुलुकमा प्रचलित थियो (हेर्नुस् धर्मशास्त्रका इतिहास पृष्ट १०९ ले कांणे) भारतीय मुश्लिम समाजमा खेती गर्ने जातिहरू – ठाकुर, अहीर तथा अन्य खेत मजदूरहरू छन्। शिल्पी र व्यवसाय वृत्ति लिने जुलहा, तेली, भाट, गोगीहरू छन्। यसको पछाडि भारतमा मुश्लिम आक्रमणकारीहरूले जेहादको नाममा तलवारको वलले ती जातिलाई मुसलमान वनाएका थिए। तर ती जातिले आफ्नो शिल्प र वृत्तिलाई यथावत कायम राख्तै आए।

हिन्दु समाजमा जातिगत व्यवस्था र जन्मको आधारमा छुवाछूतको प्रचलन उपर अध्ययन गर्ने विद्वान्हरूले यस समाजको विशिष्टतालाई औंल्याउँछन्। वर्णको आधारमा ऊंच नीच र छुवाछूत अमेरिका र अफ्रिकी देशहरूमा पनि थियो। यस उपमहादेशीय समाजको भन्दा अत्यन्त निकृष्ट रूपमा रह्यो। यहाँको समाजमा ब्राह्मण क्षत्रिय वर्णबाहेक वैश्य र शूद्र तथा पञ्चम वर्ण नीच र अस्पृश्य मानिने जाति र समुदायमा आफ्नै जाति समुदायका निर्धारित मूल्य र नैतिक आचरणवाट परिचालित छन्। काठमाडौं उपत्यकाका नेवार समुदायका गुठी, तराईका शूद्ध मानिने जातिहरू धानुक, कुर्मी, नीन, मल्लाई, लोहार, तेली त्यस्तै अछूत भनिने जातिहरू - कलवार, तत्मा, खत्वे, चमार, मुसहर, मेहतरहरू आफ्ना आफ्नै जातीय सभाका निर्वाचित त्यसका थकाली, मान्यजन, पुरेतबाट तिनका जात, संस्कार र अन्य कर्मकाण्डहरू निर्देशित छन्।

जाति विभाजन मोटामोटी रूपमा दुई प्रकारले भएको धर्मशास्त्रबाट देखिन्छ। (१) कर्मानुसार जातिहरूको उत्पत्ति एवम् (२) वर्ण मिश्रणबाट भएको जातिको उत्पत्ति।

वैदिक कालको प्रारम्भदेखिकै कर्मका आधारमा जातिहरूको उत्पत्ति र विभाजन भएको वैदिक साहित्य र पुराणहरूबाट देखिन्छ। वर्ण मिश्रणवाट उत्पन्न जातिका दुई श्रेणी छन्। यथाअनुलोम र प्रतिलोम जाति। यसलाई जाति उत्कर्ष र जाति अपकर्ष पनि भनिएको

छ। यसको मूल आधार विवाह हो। अपकर्ष र उत्कर्षको आधार मूलतः पुरुष हुने गर्छ। यसमा स्त्रीको स्थान वा भूमिका त रहन्छ नै तर निर्णायक तत्त्व भने पुरुषको वर्ण नै हो। यहाँ जाति उत्कर्ष र अपकर्षको विवेचनामा नगई केही जातिहरूको परिचय प्रस्तुत गरिन्छ जो वर्ण मिश्रण अर्थात् विवाहबाट बनेका जाति हुन्।

१. अन्त्या वसाई : मनु (१०/३९) ले यस जातिलाई चाण्डाल पुरुष र निषाद स्त्रीको सन्तान भनेका छन् महाभारत (शा.प. १४१/२९/३२) मा पनि यसको चर्चा गरिएको छ। नेपाल तराईका डोम जातिलाई त्यस जातिसित सम्वन्धित मानिन्छ।

२. अम्वष्ट : केही स्मृतिकारले त्यस जातिलाई क्षत्रिय र वैश्य नारीका सन्तान भनेका छन्। वङ्गालका वैद्यहरूलाई समाज शास्त्रीहरूले अम्वष्टका वंशज वताउँछन्।

३. आभीर : मनु (१०/१५) अनुसार यो जाति ब्राह्मण र अम्वष्ट स्त्रीको सन्तान हो। महाभारत मौसल पर्व (७/४६-६३) मा यो जाति दस्यु देखिन्छ। पञ्चनद (आजको पञ्जाव) को युद्ध उप्रान्त (म.मा.मौसल पर्व) फर्किन लाग्दा अर्जुनका सँगसँगै रहेका वृष्णि नारीहरूलाई आभीरहरूले लुटेर लग्छन्। आजका अहीर जात वा यादवका पूर्वज आभीरलाई मानिएको छ।

नेपालमा लिच्छवीहरूको शासन भन्दा पहिले आभीरहरूको शासन रहेको इतिहास-विद्हरूको अडकल र लिच्छवीहरूको शासनकालमा आभीरहरू यथा अनुपरम र भौमगुप्त दुई आभीर पितापुत्र भारदार रहेको अनुमान प्राप्त शिलालेखबाट हुन्छ।

उल्लिखित जातिहरू अनुलोम हुन् जसको सङ्ख्या स्मृतिहरू यथा - मनु, याज्ञवल्क्य मा ६/७ ओटा भन्दा वढी छैनन्। तर प्रतिलोम जातिहरूको सङ्ख्या ८०/९० जति छन्। जसको उल्लेख उपर्युक्त स्मृतिकारहरूले गरेका छन्। अधिकाशं स्मृतिकारहरूको मतमा के समानता पाइन्छ भने विभिन्न समाजमा फिंजिएर रहेका जाति र उपजातिहरू अलग वर्ण वा जातिका पुरुष स्त्रीको संसर्गबाट उत्पन्न सन्तान हुन्।

केही प्रतिलोम जातिहरूको परिचय हेरौं।

१. आयोगव : मनु (१०/१२) कौटिल्य (३/७) म.भा. अनु.प (४८/१३) याज्ञवल्क्य (१/९४) अनुसार शुद्र पुरुष र वैश्य नारीबाट उत्पन्न प्रतिलोम सन्तान।

२. कारवर : मनु (१०/३६) निषाद र वैदेही नारीबाट उत्पन्न सन्तान। यस जातिले छालाको व्यवसाय गर्छ।

३. कुक्कुट : मनु (१०/१८) शुद्र तथा निषाद स्त्रीको सन्तान।

४. कुण्ड : मनु (३/१७४) सधुवी ब्राह्मणी र अन्य ब्राह्मणबीच गुप्त प्रेमबाट उत्पन्न सन्तान।

५. कृत : गौतम (४/१५) वैश्य र ब्राह्मणीका सन्तान।

६. कैवर्त : मनु (१०/३४) निषाद र आयोगवका सन्तान।

७. चर्मकार : उसनाले शुद्र र क्षत्रिय कन्याको सन्तान मानेका छन्।

८. ताम्रोपजीवी : उसनाले यस जातिलाई ब्राह्मण स्त्री र आयोगव पुरुषको सन्तान मानेका छन्।

९. भोज : क्षत्रिय स्त्री र वैश्य पुरुषको सन्तान।

कुनै जातिको वृत्तिबाट पनि पुस्ता दरपुस्ता त्यही वृत्ति गर्दै गएमा ५ वा ७ पुस्तामा त्यो जाति उत्कर्ष वा अपकर्षमा पुग्छ । यदि कुनै ब्राह्मणले शुद्रको वृत्ति लिंदै गयो भने सातौं पुस्ताको सन्तान शुद्रमा परिणत हुन्छ । (याज्ञवल्क्य १/११८/१२०) ।

सारांशमा भन्ने हो भने हिन्दु समाजको जाति विभाजन र यसको प्रकृति एवम् समाजिक स्थितिं बृहत् अध्ययनको विषय हो ।

हिन्दु समाजमा जातिको आधारमा अस्पृश्यता अर्थात् छुवाछूत जन्मगत छ । तिनीहरू धेरै जसोको आफ्ना संस्कार अन्तर्गत सामाजिक सम्वन्धमा रहंदै आएका छन् । परम्परागत अस्पृश्य जातिहरू साङ्गठनिक रूपमा जातीय सभाबाट त्यसका प्रमुख (तराई स्थानीय भाषामा मान्यजन) छनौट गरिन्छ । मान्यजनबाट जातीय विवादका समस्याहरू जातीय सभामा छलफल गराई दण्ड सजाय तोकिन्छ । जसमा जाति वहिष्कृतको सजाय सम्म पनि हुन सक्छ ।

जाति र वर्ण विभाजन इतिहासको कालखण्डमा अनिवार्य परिस्थितिले ल्याएको देखिन्छ । जाति विभाजन मुश्लिम वा इसाई समाजमा पनि छ । तर धर्मशास्त्रमा तिनलाई सहिंताकरण गरिएको चाँहि हिन्दु समाज वाहेक अन्य समाजमा देखिंदैन । छुवाछूत इतिहासको कालखण्डमा आएको हिन्दु समाजको विकृतिपरक विशिष्टता हो ।

हिजो जुन परिप्रेक्ष्य र परिस्थितिले जात जाति उत्पत्ति भयो र अस्पृश्यतालाई व्यवहारमाल्याए आज त्यो परिस्थिति कायमै छैन । यसलाई आजको पृष्ठभूमिमा कायम राखिरहनु पर्छ भन्ने पनि छैन । समाजमा आर्थिक क्रान्ति र त्यसले ल्याएको सामाजिक परिवर्तनले जात जातिको उत्पत्ति, उँच नीचको भेद गाउँ घरमा आज पनि क्रियाशील छ । तर शिक्षित समुदायमा भने यो असान्दर्भिक वनिसकेको छ ।

जातजातिले आ-आफ्नो वंशावली तयार गर्नु एकातिर सकारात्मक कार्य हो । यसबाट त्यस जातिको गौरवगाथा र पुस्ताले गरेका त्रुटि र तिनमा रहेको कमजोरीहरूलाई पहिल्याई भोलिको उज्यालो भविष्यको बाटो देखाउन मद्दत गर्छ । तर अर्कोतिर यस कार्यले समाजमा थर गोत्रवादको संकीर्णतालाई नयाँ ढङ्गले प्रतिस्थापित हुने खतरा पनि संगसगैं छ । अतः यस एकताको दर्शनलाई अँगाल्दै आएको समाज हो । यो संस्कृतिले थरगोत्रको आधारमा तैयार गरिने वंशावलीलाई पनि समेट्यो भने उत्तम हो । अन्यथा विभिन्न जातजाति र थरगोत्र वीच अस्वस्थ प्रतिस्पर्धा वढ्ने खतरा पनि संगसगैं छ । पृथ्वी नारायण शाहदेखि चलिआएको हामी सवै जातजाति र थरगोत्र वीचमा एकता र पारस्परिक सद्भाव अझ सुमधुर र वलियो वन्दै जाओस् भन्नका लागि सरकारबाट अपनाइने नीति र कार्यक्रम पनि त्यस अनुकूल वनाई प्रजातन्त्र र मानवतावादको मूल्यलाई वलियो बनाउने कार्यको आशा गर्छौं ।

व्यावहारिक तहमा सिलोक हाल्ने चलन

- हंसपुरे सुवेदी

'एक हात फूल्पाति दुइहात जोड, सिलोक हाल्ने भए अलि ओड सर,
भन्दैनौं केही नि नमान डर, डरमान्ने भए लर्की जाउ् घर ।'

यहाँ विहावर्तुन, जात्रापर्व आदि शुभ अवसरमा मङ्गल-गानारुप सिलोक निकै हालिन्थ्यो । सिलोकको यहाँ राम्रो सम्मान हुन्थ्यो । मान्छेको ठूलो जमातमा सिलोकेलाई ससंम्मान ओडोसारी बसालिन्थ्यो र निर्धक्क बनी डर-लाज नमानी स्वतंन्त्ररूपले सिलोक हाल्न उक्साइन्थ्यो । यसरी सिलोक हाल्ने चलनको महत्त्व र सिलोकको महिमा प्रस्तुत सिलोकले स्पष्ट सङ्केत गरेको छ ।

'सिलोक' को मूल 'श्लोक' हो । 'श्लोक' संस्कृत शब्द हो । (श्लोक्यते इति श्लोकः 'श्लोकृ सङ्घाते') । यसका अर्थ धेरै छन् । यसले स्तोत्र र स्तुतीकरण अर्थलाई पनि बुझाएको पाइन्छ । अतः 'सिलोक' लयहालेर गाउन सकिने शास्त्रीय वा लोकपद्यमा विरचित कलात्मक मीठो रचना हो भने 'गीत' पुरै लोकछन्दमा उद्गारित लोकलय हो । जेहोस्, लोकले सिलोकलाई मङ्गलगानको रूपमा, शुभकामना-वचनको तहमा प्रस्ट्याएको छ । अनि सिलोकेलाई ससंम्मान निर्धक्करूपले नजिक राख्ने-मित्रता कायम गर्ने र अपनत्व व्यवहार अपनाउने आदि कुराको सङ्केत पनि उक्त पद्यद्वारा भएको छ ।

नेपाली लोकजीवनमा गीतगायन वा सिलोकपाठ वनपाखा, डाँडा-काँडा, घर-गाउँ वा गोठ, जात्रा-पर्व आदि र विहेमा समेत निकै चल्दथे र चल्दैछन् । विहेवारी तथा जात्रा-पर्व आदिमा कविते वा सिलोके आदिलाई भट्याउनालाई ससंम्मान लगिन्थ्यो, यथासमय अगि सारिन्थ्यो । विहेवारीमा घरगाउँले (घरबेटी) र जन्ती दुवै पक्षले एकले अर्कोलाई ठेउलाउने गरी शास्त्रार्थका रूपमा जस्तै सिलोक हाल्ने चलन पुरानो हो र कताकती अझै छदैछ । वास्तवमा सिलोकहाल्ने चलनको पृष्ठभूमि मङ्गलप्रद र सत्कामनामय अभिव्यक्ति अनुभव हुन्छ । हिन्दु लोकजीवनमा विवाहविधिको सुरुआत ई.पू. कालदेखि नै भएको बुझिन्छ । यसको उद्देश्य धार्मिक तथा आध्यात्मिक हो । यसैले आठप्रकारका विवाहविधि मनुले उल्लेख गरे (१) यी मध्ये प्राजापत्य र ब्राह्म विवाहविधि आर्य परम्परामा विशेष प्रचलित छन् । पहिले-पहिले

विवाहका समयमा संस्कृत स्तोत्ररचना पढिन्थे। वस्तुतः यो गायन सङ्गीतमय आलाप थियो र साहित्यपूर्ण रसमय पनि थियो।

जीवनयात्राको लागि विवाह ज्यादै आवश्यक र महत्वपूर्ण विधि हो। हिन्दुपरम्परा अन्तर्गत यसलाई माङ्गलिक उत्सवको रूपमा महत्वपूर्ण धार्मिक संस्कार मानी आत्मसात् गर्दै आउन थालियो। यस उत्सवको उल्लासमा हर्षविभोर बनी सफलताको कामना राख्तै संस्कृतका माङ्गलिक रचना गाइनु कल्याण र सम्पन्नताको अभिलाषा हो। शुभकामनाको अभिव्यक्ति हो। यो परम्परा जुगौंजुगदेखि चल्यो र चल्दैछ, तर हिजोआज कता-कता यो परम्परा विस्तारै सेलाउँदै र हराउँदै गएको जस्तो पनि अनुभव हुन लागिरहेछ।

हिन्दु धर्मशास्त्रमा वर्णन गरिएका प्रमुख सोह्र संस्कारहरू मध्ये लोकले विशेष गरी सर्वाधिक महत्त्व दिइएका तीन संस्कारहरू छन् - जन्म, विवाह र मृत्यु। जन्म 'जातकर्म-संस्कार' को नाउँले प्रसिद्ध छ र यसको प्रसङ्ग अलगै छ। प्रस्तुत सन्दर्भमा विवाह-संस्कारगत लोकतात्विकतालाई चर्चाको विषय बनाइएको छ।

मानौं विवाहविधिको सुरुआत भएको छ। यहाँ एकातिर पुरोहित विवाहपद्धति अनुसार सांस्कारिक कर्मअन्तर्गत विविध मन्त्रपाठ गर्दै बधूवरलाई याज्ञानुष्ठानमा प्रवृत्त गराउँछन् भने अर्कोतिर माहालगाएर (मङ्गलागान), सिलोक भट्याएर, बाजागाजासाथ नाचगान गरी लोकतात्विक विधान पनि जन्ती घरवेटीवीच प्रस्तुत हुन्छ। यहाँ धर्मशास्त्रीय आधारलाई मान्यता दिई असगोत्री बधूलाई वर (पति) को गोत्रमा सम्मिलित गराउनुले यो पुरुषप्रधान विधि जस्तो देखिन्छ तापनि धर्मशास्त्रीय ग्रन्थ 'पारस्कर गृह्यसूत्र' अनुसार यहाँ मुख्य गरी लोकतात्विक पक्ष बूढाबूढीद्वारा नै सम्पन्न गरिनु पर्छ भनेर पनि भनिएको छ[२]। यस कथनले परम्परित लोकचलनलाई र महिला वर्गलाई समेत महत्त्व दिएको कुरा स्पष्ट हुन्छ। अतः यहाँ अपौरुषेय मानिने देवदेवीको प्रार्थना गर्दै वरवधूप्रति शुभकामना टक्र्याइन्छ - सुखसमृद्धि, दीर्घायुष्य, नामजसप्राप्ति, नीरोगिता आदि यस्तै यस्तै आ-आफ्नो लोकचलन अनुसार कर्तव्यप्रतिको सचेतता र धार्मिक भावना आदि पनि यहाँ प्रस्ट्याइएको हुन्छ। अतः यहाँ महिलावर्गद्वारा गाइने संस्कारगीतको प्रसङ्ग अविस्मरणीय छ। वास्तवमा यी लोकलय स्त्रीकण्ठमार्फत नै गाइने विधान छ र यहाँ मातृमहिमाको उदात्तचित्र पनि उतारिएको छ। यहाँ सम्पन्न हुने मृत्युसंस्कार बाहेकका अरू संस्कारहरू नाचगानको उमङ्गपूर्ण वातावरणमा सम्पन्न हुन्छन्। त्यसमध्ये पनि विवाहविधि बाजागाजासहित रमाइला गीत सिलोक र नाचगानमा सम्पन्न हुन्छ। यो माङ्गलिक विधान परमार्थ साधकभन्दा पनि सांस्कारिक अनुष्ठान अन्तर्गतको लोकतात्विक पक्ष हो। यहाँ विवाहघरका बूढापाका मान्य महिलाहरू महाल गाएर वा सगुन, फाग आदि फलाकेर वरवधूप्रति शुभकामना व्यक्त गर्छन्, आशीर्वाद दिन्छन्, -

सुर्जेचन्र रनासम्म बाँचीपलुइ रया
बाला तम अजम्मरी भया
मछौली र जलजस जो सङ्ङ्साथ ह्वै
पन्यूसौकी[३] जूनजसो ह्वै रौं

जुग जुग बाँचीरया भाग्यावन्दभया
लछिनी र विस्तु जसा भया
जुग जुग बाँचीरया धनवन्दभया

पार्वती र मयासर भया
जुग-जुग वाँचीरया फुलीफलीरया
बाला तम नङ्मासु भया
पुत्रबन्द भया बाला रा:जवन्द[४] भया
बाला तम निरोगी व रया:
सदाई होइ रौं घर बाला लच्छिमीको बा:स
धनसम्यै परिपूर्ण ह्वै रौं
काम वडो वनौं बाला नाउँ वडो चलौं
दूदपूत[५] परिपुर्न ह्वैरौं ।

अंजुली भरी सगुन पोल्टाभरी फग (२०५५) पृ. ७२३

यही माङ्गलिक विधानअन्तर्गत जन्ती घरवेटी दुई पक्षबाट परस्पर सिलोक हाल्ने, अड्को रूपका पहेली प्रस्तुत गर्ने इत्यादि कुरा पनि यहाँ लोकविधानकोरुपमा लिइएका छन् । कलात्मकताको लोकविधानलाई वात्स्यायन मुनिले आफ्ना चतुःपष्ठीकलाअन्तर्गत समावेश गरेको कुरा पनि प्रस्तुत सन्दर्भमा स्मरणीय छ । यही सिलसिलाअन्तर्गत कामसूत्र-टीका 'जयमङ्गला' मा सिलोक हाल्ने विधिलाई 'प्रतिमाला' संज्ञा दिएको देखिन्छ । यसरी विवाह पद्धतिलाई लोकतात्विकतहले सोच्ता यहाँको नाचगान, सिलोकको हानथाप, भोज-भतेर, आदान-प्रदान, ज्यूती लेखन (सासू-बुहारीको चुल्ठो जोर्न) इत्यादि पक्ष लोकजीवनका अङ्ग नै बनेका छन् । यहाँका यी माङ्गलिक गान वर्तमान आधुनिकताले पन्छाउन खोज्दै गरे जस्तो देखिए पनि यहाँ आफ्नो मौलिकता रहेको कुरा अविस्मरणीय छ। अर्को कुरा हिन्दु विवाह पद्धति पति-पत्नीको गहिरो रूपको आत्मिक मिलन हो । पूर्णाङ्गता हो । यो विधान वर्षौं वर्षको परम्परागत हो । यसले गृहिणी नै गृह हो भन्ने पूर्वीय पद्धतिमा-घर छोरा-बुहारी, नाति-नातिना र नोकर-चाकर सबै सम्पन्नता भए पनि - पत्नी विनाको घर सदा सुनसान नै हुन्छ भनिएको छ -

पुत्रपौत्रनवधूभृत्यैराकीर्णमपि सर्वतः
भार्याहीनगृहस्थस्य शून्यमेव गृहं भवेत् ।

यसरी लोकतात्विकतहले विवाहलाई हेर्दा सिलोक हाल्नु एकप्रकारको काव्यमय वादविवाद हो, मङ्गलगायनको ठोकान हो । पक्षविपक्ष बनी दोहोरो ढङ्गले सिलोकहाल्ने विधान स्तोत्रात्मक गायनको पुरानो-विनोदमय र रमाइलो परिपाटी बुझिन्छ । नेपालीको विहेघरमा हुने रमझम साथै रातभर सवाल-जवाफको ठोकान गर्दै छेडपेच र व्यङ्ग्यविनोदसाथ चल्ने सिलोकपरम्परा भारतीय पारिपाटीको प्रभाव वा अनुकरण हो भन्ने रामलाल अधिकारीज्यूको राय छ, जो विचारणीय छ । वस्तुतः उत्सव समारोह अलापिने ठूलोकथन एक प्रकारको मङ्गलगायनरुप हो र यो नेपाली लोकजीवनको आफ्नो मौलिक लोकशास्त्रीय प्राचीन परम्परा हो । कसैको अनुकरण वा प्रभाव होइन । यहाँ सिलोक. हाल्नुको शास्त्रीय आधार मूलतः धार्मिकतासँग गाँसिएको बुझिन्छ । अनि लोकआधार जन्तीपक्ष (खासगरी दुलाहा केटा-परिवार) को व्यवहारिकता, बोध-विवेचन, विश्लेषणखुबी, शिष्टता-सभ्यता तथा बौद्धिक पहिचान आदि योग्यताको पहिचानसमेत हुन सक्तछ । यसप्रति भएको कामशास्त्रीहरूको सङ्केत चाहिं विनोदमय छ र रमाइलो मनोविज्ञान स्वरुपतर्फ सङ्केतित बुझिन्छ । उहिले-उहिले गाउँघरमा ठूला-ठालुका घरका विहाको सन्दर्भमा 'गफगर्न कुशल,

रातभर श्लोक भनेर नथाक्ने, छुच्चा श्लोक धेरै जानेका व्यक्ति खोजी-खोजी जन्तमा लगिन्थ्यो भने नाच्नमा कुशल दमाई, सुन्दरी मउचौलीहरू, कुशल बन्दुके र खाँडो जगाउन सिपालु व्यक्ति पनि विशेष सम्मानसाथ जन्तीमा सामेल गरिन्थे' भनी कोइरालाज्यूले आफ्नो अविस्मरणीय झल्को दर्साउनु भएको छ।

यसबाहेक यहाँ अड्को, झ्याँगा र छेडपेचका सिलोक पनि चल्छन् यो प्रसङ्ग अलि अर्कै छ। जन्ती घरबेटीबाहेक पछि केटाकेटी (वरबधू) मा पनि यस्तो अड्को, झ्याँगा र सिलोक परिपाटी हुनसक्छ। यो दिलबहलाई प्रेमी-प्रेमिकाले समेत मनोविनोद लिने रमाइलो चलन हो भन्ने अभिप्रायमा वात्स्यायनमुनिको समेत यस विधानलाई कामशास्त्रमा स्थान दिएका छन्। उनको आशय श्लोक-गायन ललितकला भएकाले यसको महिमा श्रृगार रसप्रधानतामा छ। श्रृगारिक रसानन्दले गायक-श्रोता दुवैलाई व्यामोह पार्नु यसको विशेषता हो, आकर्षणविन्दु हो। अतः कामकलाका अवयवीतव गीत, वाद्य, नृत्य, आलेख्य आदि चौसठ्ठी प्रकारका अङ्गविद्याहरू मध्ये 'श्लोकपाठ' पनि एउटा हो। यहाँ स्वतन्त्र गायन पनि हुन्छ, अन्ताक्षरीरूपमा प्रतिस्पर्धात्मक ढङ्गले भनिने पनि हुन्छ। अन्ताक्षरीलाई यहाँ 'प्रतिमाला भनिएको छ। यसको सङ्केत हुन सक्छ। कामकलात्मक कविताका भावनात्मक मालाको अभिव्यक्ति समर्पण। जे होस्, सिलोक वा कविता भन्ने, लय हाल्ने रमाइलो गर्ने चलन धेरै पुरानो बुझिन्छ जो आफ्नै हिन्दू शास्त्रीय परम्पराको एकप्रकार हो, सांस्कृतिक धरोहर हो।

पूर्वीय मानवजीवनको तहमा प्रायः विवाहसंस्कार उही र उस्तै हो। तर विहेको लोकचलन तथा राम-रमाइलोमा नेपालको पूर्व-पश्चिम भेकमा केही फरक बुझिन्छ। फेरि यहाँका जातजातिमा पनि बाहुन, ठकुरी र थारु, किराँत खस र मैथिल जस्ता आदि जातीय लोकसंस्कृतिमा समेत केही भिन्नता देख्न सकिन्छ। प्रस्तुत प्रसङ्ग हो - सिलोक हाल्नेबारेको। अतः जन्तीघरबेटी बीचका सिलोकको ठोकानतर्फ नै लागौं : नेपालको पूर्वीभेक किराँत प्रदेश, भत्कौरुपछि विस्तारै सगुन (कलश-भार) संगै दुलहासाथ बाजा बजाउँदै जन्ती अगिबढ्छन्। जगिया-मण्डपले सिंगारिएको व्यौलीको आँगन जन्तीको प्रतीक्षामा छ। जन्तीसमूह सजधज र फूर्तिसाथ व्यौलीकहाँ पुग्छन्। जन्तीघरबेटी बीच प्रश्नोत्तर ढङ्गले 'कवित्' मा ठोकान चल्दछ।

घरबेटी- कहाँ उब्जे यिन विरुवा कस्ता यिनमा पात
के काजमा वोकी ल्यायौ क्या हो यसको जात ?
जन्ती- मधुवनमा उब्जे यिन विरुवा लामा चिल्लापात
विवाह काजमा बोकी ल्यायौ पैयुं यिनको जात।
घरबेटी- कति पढ्यौ सिलोक शास्तर् कति पढ्यौं तोत्र ?
जात ता यसको पैयुं रहेछ क्याहो यसको गोत्र ?
जन्ती- धेरै पढ्यौ सिलोक शास्तर् थोरै पढ्यौं तोत्र
जात ता यसको पैयुं भैगो काश्यप यसको गोत्र।
के भनी आयौ तमु सव जनती कहाँ संमकी दाऊ ?
धरती तुहारे भान्जे बुहारी के भनी टेक्यौ पाउ ?
घरवाट आइँ हम सव जनती यही संमकी दाउ
धरती हमारी भान्जे बुहारी विस्नु विस्नुभनी टेक्यौ पाउ।
के भनी आयौ मातालाइ के भनी आयौ पितालाई ?
के भनी आयौ देवी-देउरालीलाई के भनी आयौ गण्डकीलाई ?

वस भनी आयौ मातालाई, संगै लिइआयौ पितालाई,
धजा चढ्यौ देवी-देउरालीलाई हर-हर भनी आयौं गण्डकीलाई
सवै चाहन्छन् छोरी राम्रो हुने खाने घर परोस्। पुरानो जमानामा छोरी दिन खासगरी धनी-मानी, ठूलोठालू नामचलेको घर हेरिन्थ्यो। विशेषतः यसको लागि खेतवारी प्रशस्त हुनु, हरुवा चरुवा (गोठाला) हुनु, गाईवस्तु धेरै हुनु आवश्यक थियो। अतः छोरी दिने घर हेर्दा मान्छे टौवा र गोठको ख्याल गर्दथे त्यतिखेर। यही वस्तुतथ्यलाई अप्रत्यक्षत सङ्केत गर्दै घरबेटीहरु जन्तीपक्षलाई आफ्नै ढङ्गले प्रश्न विछ्याउँछन्।

कति वाट्यौ नाम्ला-दाम्ला, कति वाट्यौ कुचा ?
कति आयौ बुढापाका कति आयौ फुचा ?
धेरै वाट्यौं नाम्ला-दाम्ला थोरै वाट्यौं कुचा,
धेरै आयौ बुढा-पाका थोरै ल्यायौं फुचा।

त्यस्तै जन्तीपक्षको दक्षताप्रति ख्याल गर्दै घरवेटी सोध्छन् :-

कहाँ पर्दछ चीन-महाचीन-कहाँ पर्दछ लाहुर ?
कति उमेरको व्याउलो ल्यायौ-कति अक्षरको माहुर ?
उत्तरमा पर्छ चीन-महाचीन, मधेसमा पर्दछ लाहुर
दश वर्ष-कलिलो व्याहुलो ल्यायौ वत्तीस अक्षरको माहुर।
कहाँ जन्मे राम लछुमन कहाँ जन्मे वीर हनुमान ?
कहाँ जन्मिन् सीतामाई कहाँ जन्मे चन्द्रमा-धाम ?
आयोध्यामा जन्मे रामलछुमन, भीरमा जन्मे हनुमान्
जनकमा जन्मिन् सीतामाई जलमा जन्मे चन्द्रमा धाम्।

त्यस्तै जन्ती पक्षबाट पनि प्रश्न राखिन्छ -

के को पीठो उत्तम, के को पीठो मध्यम ?
के को पीठो अथवा-तथवा के को पीठाले जग्गे भयो ?
के को स्याउली उत्तम के को स्याउली मध्यम ?
के को स्याउली अथवा-तथवा के को स्याउली जग्गे भयो ?
धानको पीठो उत्तम जौको पीठो मध्यम
गहुँको पीठो अथवा-तथवा धानकै पीठाले जग्गे भयो ?
पैंयुको स्याउली उत्तम सीमालीको स्याउली मध्यम
पातीको स्याउली अथवा-तथवा पैंयुको स्याउलीले जग्गे भयो।

विहेवारीमा जन्तीघरवेटी बीच चल्ने यस्ता प्रश्न उत्तररुप 'कवित्' कैयौ छन्। स्थानीयताको आधारमा यिनले आफ्नोभाव र भावना सजीव पार्दे परस्पर प्रस्ट्याउने परम्परा पुरानो हो। मूलतः यो (कवित्) नेपाली लोकछन्द हो। यसको लयात्मकता जनजिब्रो र लोकशैलीको आधारमा टङ्कारो ढङ्गले चलेको पाइन्छ। यसै क्रममा प्रचलित कवित्को अर्को रूपः

चार गाई, चार भैसी एक छाँट पारुला,
अहिलेका वर्ष नेपाल जाउँला,
नेपालबाट पटना जाउँला
पट्ना-सट्ना भत्काइ दिउँला।
जुल्फेकाजी लर्काइ दिउँला
गैरी खेत खाउँला

हेजी, सुनभाई कविते !
सुन् सुन् सुन् सुन्छस् भने सुन्,
सुन्दैनस् भने तेरा कानमा तीन तोला सुन्
तेरा कानमा तीन पाथी धुन ।
रविसप्तमी (इ.सं. १९७३)

यसप्रकार विहेघरमा उत्साह-उमंगसाथ तत्काल तुक्का जोड्दै कविते र कत्थकेद्वारा भनिने 'कवित्' विभिन्न भाव र लयमा व्यक्त हुन पुग्छन् । सवाल-जवाफको ठोकानमा यहाँ भनिएका कवित्ले छेडपेचसमेत दर्साउँछन् र भद्रताको सीमासमेत नाघ्न पुग्छन् । एउटाले अर्कोलाई लक्ष्य गर्दै परस्पर होच्याउने, निम्नस्तरको देखाउन प्रयास गर्ने आदि कामसमेत यहाँ हुन्छ । जस्तैः

बारीका छेउ-छेउ लडीबडी फर्सी
तेरी बुढी देख्ता मेरी बुढी तर्सी,
बाखाका खोरमनी मौरीको भन् - भन्
तेरी स्वास्नी पोइल जान्छे-मलाई केको गन् - गन् ।
हे जी, सुन्भाई कविते ।
ए भन् थाङ्रे - मेरो घोडा पाङ्रे,
मै कुदाउँछु बरक् -बरक्,
मेरा कानमा जरी चरक्-चरक्
हे जी...सुन् सुन् सुन्भाइ कविते ।
सुन्छस् भने सुन् सुन्दैन् भने सुन्दरे कामीको धोती तुन् ।

विवाह उत्सव जीवनयात्राको महोत्सव हो । पूर्वीय नेपालअन्तर्गत यो उत्सव यसरी आ-आफ्नो चलन चल्तीको आधारमा निकै उल्लास र रमझमसाथ चल्छ । यहाँ एकातिर कविते र सिलोकेले आ-आफ्नै रसरंग, उत्साह र भावनाको लहरमा रमाइलोसंग सिलोकको ठोकान गर्छन्, तुक्का झिक्छन् र कवित् गाउँछन् । अनि अर्कोतिर जगियामा व्यौला-व्यौली सहित पुरोहित विवाहविधिमातल्लीन हुन्छन् । उल्लासपुर्ण रमाइलोमा गमक्क बनी विवाहविधि अगिबढ्छ । रातभर हसीमजाकसाथ विवाह, सिलोक र कविता चल्छ । आफ्नो विहामा रातभर दुवै तर्फबाट सिलोकको भनाभन भएको स्वयं आफू (दुलहा) ले समेत सिलोक भनेको कुरा कवि भरतराज मन्थलीय (१९८२) ज्यूले उल्लेख गरेका छन् । जेहोस्, यहाँ रमाइलोसंग पुरोहित व्यौला, कविले र सिलोके आदिले आ-आफ्नो धुनमा रौसिंदै रात छर्लङ्ग पार्छन । विहानपख नींद र थकाइले टोलाएका सिलोकेहरू अरु साथीभाईलाई आफ्नो भार सौपदै झपक्क आँखा लगाउन पुग्छन् 'एक् निद्र सुत्छु म ता' भन्दै :

ए नानी चटुकी कम्मरमा पटुकी का बाट आयौं यता
सिलोक भन्नि भए एक छिन त बस है । एक निद्र सुत्छु मता ।

यस स्थितिमा पनि सिलोक र कविताको लहर चलिरहेको हुन्छ । सिलोकहाल्ने क्रमलाई अझै तीब्रता दिनानिम्ति कुनै सिलोक आफ्ना साथीभाइहरूलाई व्यूझाउँदै भन्न थाल्छन् :

राजाको पंधेरो, फूलबारि अँधेरो गजुर बसाँनै रह्यो,
उठन उठ हे, सिलोके भाइ हो - पूर्वै उज्यालो भयो ।

यसप्रकार सिलोक-कविताको रमाइलोसँगै विवाहसंस्कार जग्गेको विधि सम्पन्न हुन्छ। भोजभतेर पनि सकिन्छ। घरबेटी आफूले लालनपालन गरी हुर्काएकी प्यारी छोरीलाई लाचारबस मुटुभरी भक्कानो पार्दै कन्यादान गरी अन्माउन बाध्य हुन्छन्। यतिखेर बेहुली अन्माई आफ्नो जिम्मा पाउनु अघि जन्ती धेरै उत्सुक बनेका हुन्छन्, सिलोक हाल्छन्, गफको रङ्गरस गर्छन्, हस्यौली ठट्यौली फिक्छन् र आपसमा निकै रमाइलोमा हुन्छन्। यथासमय कन्यादान गरिन्छ। दुलही अन्माइन्छ। अनि जब जन्ती दुलही लिएर फर्कन्छन्, अब उराठ र शून्य हुन्छ ब्यौलीघर। यसैले नेपालीमा टुक्का चलेको छ - 'दुलही अन्माए जस्तो'। यही जन्तीको जमजमाहटपूर्ण उल्लास र घरबेटीतिरको निम्छरो - उराठिलो वातावरणप्रति ध्वन्यात्मक सङ्केत गर्दै विहाको उपसंहार रूपमा लोककवि बोल्छन् -

भात् खाने तसला तिहुन् त मसला खोर्सानि खानू जिरे
हे राम् राम् शिवका ति जन्ति हिजका ब्यौली लिएरै फिरे।

यसरी आफ्नो लोक परम्परा र मान्यता अनुसार यहाँको विवाहविधि समाप्त हुन्छ। जीवनयात्राको प्रारम्भिक माङ्गलिक परिच्छेद परिशेष बन्दछ। यो एउटा प्रसङ्ग हो, दिग्दर्शन हो। यसपछि अब चियाऔं हाम्रो पश्चिमी भेक, जो आफ्नै लोकपद्धति र परम्परा सम्बद्ध सिलोके क्रममा छ, नौलो र रमाइलो छ।

पुरानो करिब पाँचसात दशक अगिको पश्चिमाञ्चल भेक, यहाँ प्रचलित सिलोक हाल्ने सन्दर्भ कोट्याउन थाल्दा मलाई त्यतिखेरको नेपाली लोकजीवनप्रति सोच्न मनलाग्छ। निश्चय नै यो समाज सम्मानित थियो, आफ्नै प्रकारको ढुक्क र स्वादिलो थियो-सन्तोषपूर्ण थियो। भनुँ, अहिले सोच्ता-सम्झदा र कहंदा अनौठा लाग्छ। त्यतिखेरका मनोरञ्जन बाघचाल, अड्को-गाउखाने कथा, गीत-बालुन, भजन-नाचगान सिलोक हाल्नु इत्यादि थिए। यहाँ जुवा-तास, कौडा पासा आदि त्यति प्रचलित थिएनन्। पंचक-दिनमा देउताका पालादेखि नै खेलिदै आएका हस्तिहाडका पासा गुडाउनु पर्छ भन्ने धार्मिक दृष्टिकोण भने धेरैमा पाइन्थ्यो। अतः पञ्चकका दिनमा उनीहरू हस्तिहाडका पासा प्रायः छोई गुडाएर नै छाड्दथे। गाउँले जीवन आफ्नै सुतेधन्दामा थियो। नचाहिंदो बेफ्वाकमाा-कुलतमा खेर गएको थिएन। घरधन्दा, व्यावहारिक चलन-चाँजो आदिद्वारा परिवार धान्न, जीवन सरल र सहजपार्न व्यस्त थियो।

यस जीवनयात्रालाई एकातिर उधौली-उभौलीले जीवनमूलक बनाई सक्रिय पारिरहेथे। गोठाले कालको कामका चापाचाप नभएको फुर्सतिलो समय दिल बहलाउनको रुपमा आफ्नै ढङ्गले बित्दथ्यो। दिलबहलाउका उपर्युक्त सन्दर्भ बाहेक, केही विषयहरू थिए - जात्रापर्वका उल्लास, पूजापाठ आदि र भजनकीर्तन, विहावारीमा हुने जन्ती घरबेटी बीचका सिलोके ठोकान इत्यादि। यहाँ सिलोकमा एकातिर अर्कालाई छेडपेच गर्ने, व्यङ्ग्यद्वारा खसाल्ने आदि काम हुन्थ्यो भने अर्कोतिर अप्रत्यक्षतः आफ्नो गौरव र मपाई समेत दर्साइएको हुन्थ्यो। यतिखेर भाव, भाषा र छन्द आदिको शुद्धता तथा गम्भीरता आदिको विशेष ख्याल होइन, भनाइ संग्लो रूपमा प्रस्ट्याउनु नै गौरव थियो - महत्त्व थियो। अनि जात्रापर्व, विहेवारी आदिमा सिलोक हाल्नु पर्छ र जितार बनी इजत राखी ठूलो-ठालु कहलाउनु पर्छ भन्ने धारापनि व्याप्त थियो। यतिखेरको गाउँघरतिरको पढाइ अक्षर चिनाउनु दुर्गावच, चण्डी वाच्न सक्ने हुनु र नेपाली रामायण महाभारत आदिका कविता मुखाग्र गर्नुमा नै सीमित थियो। पढी विद्वान् हुने, शास्त्रज्ञ बन्ने, जान्ने सुन्ने कहलाउने भन्ने जरुरतै थियो। वास्तवमा यतिखेर पढनु भनेको आफ्नो घरधन्दा धानी फुर्सतिलो बेला अक्षर खादै जाने र साक्षर बनी

सिलोक मुखाग्र गर्नु नै थियो। यसको मुख्य महत्त्व भाका मिलाएर सिलोक हाल्ने जान्ने, विपक्षीलाई ठेउलाउन सक्ने खूबीमा नै केन्द्रित थियो। यही वास्तविकताको चित्रण गर्दै तत्कालीन लोककवि आफ्नो पद्यमा भन्छन् :

सुत-सुत चेला हो, व्यान उठी पढौला
भात खाइ विसि जाउला गाईलाई घाँस काटौला,
दूध, दही, घर ल्याउला खाउला, प्यूला मेटाउला,
भोलि-पर्सि जन्ती जाँदा सीलोकैले हटाउ्ला।

यसरी विहेमा जन्त जाँदा सिलोक हाली अरूलाई जित्नु ठूलो कुरा थियो, जुनकुरा नाम कमाउनु र इज्जतिलो बन्नुको गौरवमय साधन थियो। अतः यतिखेरको सिलोके समूह जितार बन्नुमा आफूलाई गौरवशाली ठान्दथ्यो। यसैले विपक्षीलाई उडाउँदै, अपमान र उपेक्षा गर्दै उनीहरू भन्दथे -

गोठ्को गोठालो त खेत्को खेतालो
घरै हेर्ने मान्छे त भैहाल्यो हेरालो,
खसी तित्काने त वाख्रो घ्यूखाने
मसंगै सिलोक् हाल्ने त केटो 'गू' खाने।

नयागाम्को तोरी बहुतै फुलेको
त्यै तोरी पेली करेली भुटेको
करेलोको तोस्रो चिचिन्डाको मूली
सिलोक् हाल्ने केटालाई चिलाउनेको सूली।

पातो त पातो नामलाको पातो
सिलोक् हाल्ने केटाको गैहाल्यो सातो
सातो वोलांदा मलाई पनि डाके
एक जोर् परेवा कालिकालाई भाके इत्यादि।

यी पुरातन लोककाव्य हुन् र तत्कालीन समाजचित्र हुन्। यसवाट तत्कालीन लोकसंस्कृति मनोभाव र व्यक्तिविनोदका वस्तुतथ्यको साथै सिलोकहरू बीच परस्पर छेडपेच चल्थ्यो - व्यङ्ग्यविनोद र हस्यौली ठट्यौली हुन्थ्यो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ।

मानौं विहेघर-विवाहमण्डप जन्ती-घरवेटी समूहले खचाखच छ। यहां सिलोके एक समूहले अर्को पक्षलाई ठेउलाउने सुरमा परस्पर घतिला-घतिला सिलोकहरू भट्याइरहेका छन्। उत्साहपूर्ण यस भावनात्मक तोडमा एकले अर्कोलाई छेडपेच गर्ने - होच्याउने र तुच्छ सावित गर्न खोज्ने जस्ता काम पनि यहाँ हुन थाल्छन्-सिलोकमा नै। यस आवेगमा श्लील अश्लीलता, शिष्टता वा सभ्यताको मर्यादा नाघ्नसमेत पुगिन्छ। तर यो छेडपेच हल्का र क्षणिक भावनात्मक आवेग भएकोले परस्पर गहिरो रिसराग वा मानसिक तुस यहाँ विभ्दैन। यस्ता उच नीच र छेडपेचको तह दर्साउने, परस्पर होच्याउँदै आफ्नो श्रेष्ठता र समानको पद-प्रतिष्ठा कायम गर्न खोज्ने खालका लोकपद्यहरू यहाँ प्रशस्त छन्। हेरौं सिलोक हाल्ने तोडमा भट्याउन पुगिएका नमुनारुप दई-चार सिलोकहरू,

हे भाई तिमिता सिलोकि रहेछौं क्या राम्रो तिम्रो गलो।
आउ् हाम्रै घरमा बसौला पिडिमा जोतौला हाम्रै हलो

खानै मिल्दछ लौ विहान-वेलुका केवल् त वासी ढिडो
थ्यो हाम्रो घरमा बहूत अलसी मगर्को यौटा लिंडो ।

ए वाबू कसका छोरा तिमि भयौ ? कण्ठैं मिलेको गलो
'हाम्रै घर् हिंड जाम्' पिडिमा बसौला जोतौला हाम्रै हलो,
गाऊको रतुवा सधैको भतुवा-चढेर वोल्छस् कति ?
हिर्काम्ला मुखमा, झुन्डाम्ला रुखमा राखौला पाता कसी ।
तेरा वा सतसठ्ठी फागुन महाँ नेपाल् गएका थिए ,
रानीपोखरीमा किसिम् -किसिमका माछा ति देख्ता भए,
रानीपोखरीमा डढेलो लागदा माछा ति जान्थे कहाँ ?
निक्कै हूं भनि हिड्दाथिस् मुलुकमा नाम् तेरो पुग्यो कहाँ ?

तेरा बाबु त बाख्रिका पछि पछी हिंड्थे गोठालो भई
फुर्के घारिमहाँ र फेरि खरमा हुन्थे चतूरा भई ।
स्याल्सिंङ्गेहरुले त मन्परी गरी खान्थे-ति लाग्थे रुन
यस्तै छौं भनि था छ नानि मुखले पार्दैन धाक्लाउन ।

तेरा वा जव गाम् गयो अनि पीठो हालेर ढुंम्रा महाँ
वाँध्-छाँद् गर्न भनी पराल लिइ फेर् झर्थे विसी गोठमा,
वाटामा जव भेट भो - 'हजुरको पिछा छ छोरो' भनी
अस्तीसम्म मलाई भन्दइ थिए धाक् लाउँछस् तै पनि ।

तेरा वाबु असार-साउन महाँ हात्मा क्वदालो लिई
कोहीले त निमेक् दियो यदि भने जान्थे ति खूसी भई,
दुईघर्को त रोपाइ जुध्यो यदि भने थाल्थे वसी खुव् रुन
यस्तै छौ भनी था छ नानी, मुखले पर्दैन, धाक् लाउन ।

लानूपर्छ पराल् भनेर त बुढा-भुत्थे पराल् लौ सुन,
वीचैमा यदि भारि फुस्कन गए-थाल्थे बसैरै रुन,
ढीडों-गुन्द्रुक खाइओरि घर गै झर्थे निमेकी हुन
यस्तै छौ भनी था छ नानी, मुखले पर्दैन धाक् लाउन ।

तेरा बा बिसिगोठमा भइसि ली बस्थे, अगेनामहाँ
गुन्द्रुक्-भात उमाली, फेरि पहिले राख्थे भडाल्नामहाँ
गोठको धनिदा सकिवरि अनि थाल्थे पछी मुखधुन
यस्तै छस् भनि था छ नानि, मुखले पर्दैन धाक् लाउन ।

तेरा बा जब कइ विहा हुन गयो तेस्का पहिल्यै गई
भत्कौंरु भइ हिड्दथे ति दहिको ठेको ठड्यौंरो लिइ

तोरीमाथि बसाउथे सबजना चिप्लेटी खेलाउन
यस्तै छौ भनि था छ नानि, मुखुले पर्दैन धाक् लाउन ।

तेरा बा हलका पछी हिड्दथे बर्खा क्वदालो लिई
हिउँद् लागेपछि ल्याउथे ति नुनको ढाकर् टुकुचे गई
कैलेकाहि नेपाल् पनि पुगदथे राँगा र ध्यू वेचन
यस्तै छन् भनि था छ नानि, मुखले पर्दैन धाक् लाउन ।

यी परम्परित लोकपद्य हुन् । रचयिताको खास नाम थाहा छैन । यी कविशिरोमणी लेखनाथानुज केशवनाथ पौडल (१९५४-२००४ : कास्की अर्घौ) रचित हुन् भन्ने भनाइ डमरुवल्लभ पौडलेज्यूको छ । जेहोस् यी मुखमुखै जनगलामार्फत् चलेका लोकपद्य हुन् । कतिपय ठाउँमा सिलोक हानथापको प्रतिस्पर्धामा उत्रदा यी सिलोक वा लोकपद्यले आफ्नो तह स्तरलाई नाघ्न रमाइलो बनाउनसमेत पुगेको बुझिन्छन् । यहाँ परस्पर आक्षेप वा छेपन गर्दै भनिएका यी लेकपद्यहरूमा दुवै पक्षले एक अर्काको पोल खोल्दै गएको पनि पाइन्छ । यसै क्रममा यहाँ आफूलाई वलियो ठान्ने र अभिमान गर्ने एउटा समूह अर्कालाई हियाउँदै र हेप्तै भन्न थाल्छ :

ठाट्नेका शिरमा डढेलो लाएथें डढी गएछन् मुढा
सिलोक्को जुवारी सिलोक्नेले तिरुला जोरी नखोज् कल्चुडा
घरमाथि देविथान्-सिलोक्ले खायो कान् जितूला भन्ने नठान्
मेरा वैसमहाँ उखेल्छु तेरा कान् सिलोक्ने धोच्का नहान् ।

यसप्रकार सिलोकेहरू परस्पर सिलोक भट्याउने-हानथाप गर्ने तथा छेडखानी झिक्ने आदि जस्ता काम गर्न पुग्छन् । तर पनि यसलाई केवल तत्कालीन सवाल-जवाफ (प्रतियोगिता) वा होड सम्झिन दुवै पक्षबाट अनुरोध हुन्छ । अतः कुनै पनि पक्षले यस छेडखान वा हानथापलाई गम्भीरसाथ नलिने समझदारी तथा आग्रहमा सिलोक हाल्ने सुन्ने खालको हलुका मनःस्थिति बनाइन्छ । साथै सम्झिन्छ - सिलोक मंङ्गलमय शुभवचन हुन् । वास्तवमा सिलोक हाल्नु विवाहयज्ञको मङ्गलाचरणवाचन हो । यही केन्द्रियतामा नै दुवै पक्ष स्थिर हुन्छन् जुन मेलमिलापको वरवधूका उज्वल भविष्यको शुभसङ्कल्प हो, सत्कर्मगत असल कुरा हो, जीवनयात्राको कल्याणद्योतन पनि हो ।

उत्सव-समारोह, जात्रापर्व आदिमा गाइने यी सिलोक निश्छल बनाएर हार्दिक उत्प्रेरणावाट निस्केका सहज उद्‌गार हुन । यिनका कत्थक अपठित भए पनि रसिक जनसाधारण थिए र साहित्यिक थिए । वास्तवमा यिनीहरु लोकविश्रुत थिएनन्, लोकविद् थिए । अतः लोकपद्यवाट अनुमान हुन्छ साँच्ची नै यिनीहरू अल्पशिक्षित भए पनि रमाइला र रसिला थिए । अतः यो समाज सामान्य आकाक्षा र स्वावलम्वनमा रमेको थियो । गाउँघर अपनत्व र स्नेहको हिमचिम थलो थियो । विहेवारीमा तथा तिनको हाराहारीका कतिपय मानिसहरू आफूलाई कुलीन तथा विशेष इज्जतिला संझिन्थे हुन्थे । समयको क्रममा युवापिँडीको साहस, जाँगर र उत्सवमा गाउँघरको स्वाभाविक परिवर्तन र विकास हुने कुरा छदैछ । यसबाहेक गाउँ यी ठूलाठालुहरूकै धाक रवाफमा, हैकममा निर्भर थियो ।

यतिखेरका विहेवारीमा जन्ती-घरवेटी बीच चल्ने सिलोकको ठोकान गाँउघरतिर मात्र हैन, काठमाडौं उपत्यकाभित्र पनि व्यापक थियो। यहाँ जन्तीघरवेटी बीच अन्ताक्षरी रूपले सिलोक हालिन्थ्यो भन्ने कुरा छिमेकीको विहे (१९३७) मा जन्त जादाँ रातभर नेपाली भाषाका सिलोकमा जुवारी खेलेको सुनी मोतीराम भट्टको मन नेपाली भाषा साहित्यप्रति ज्यादै खिचिन पुगेको घटनाले जनाउँछ। हो, भट्टसुन्दा यहाँनेर अल्लिअलमलिने स्थिति आउन सक्छ-भानुभक्तको रामायण अगि पनि नेपाली सिलोक मुखमुखै चल्थे भन्ने कुरा चलाउँदा। निश्चयनै वि.सं. १९४२ (रामायण प्रकाशनकाल) पूर्व पनि नेपाली भाषाका लोकपद्य गाइन्थ्यो। जात्रापर्व, विहेवारी आदिमा ठोकान चल्थ्यो इत्यादि। वि.सं. १९३६,३७ तिर विहेमा भएको सिलोक हाल्ने चलनले युवाकवि मोतीराम भट्ट प्रभावित भएको कुरा त छदैछ, यसवाहेक नेपाली लोकजीवनं प्रचलित सिलोक हाल्ने चलन धेरै बुढो-पुरानो र लोकप्रिय मनोविनोद पनि हो। यी नेपाली लोकपद्यहरूको आफ्नै खालका थिए र सर्जक चाहिँ निरक्षर गाउँले पुरुष-महिला थिए। यतिखेरका नेपाली पद्यहरुको स्वरुप एकातिर लोकछन्द-अड्को, कूटपद्य, कर्खा मुक्तक-चुड्के रचना इत्यादि थिए भने अर्कोतिर शास्त्रीय छन्दका नक्कलमा वनेका मात्रिक छन्दका लोकपद्य पनि थिए। जसका नमुनाहरू छन्:

अलौज महीनाको दिन चौध जादाँ
अधमपुरमा लडाई पऱ्यो घमासान,
पक्रिएका वैरीलाई तापले उडायो
बडा-वडा वीरयोध्या पीठ नै फर्कायो,
गोरखाली वीरहरु 'जय काली' भन्थे
'काली' भन्दा फिरंगी त सातो गई कुद्थे।
खेली खेलावट भीममान थिया
त्यस्ता-त्यस्ता वहूत लड्नलाइ आया,
गोर्खालीको फेला पऱ्यो अब कहाँ जाउला,
खेलावटको देखाउँला तमासा
धन्य मन्तरी वलभद्र कुँवर........(बलभद्रको कर्खा)

एक् रानी पुतली, जलै छ पखरी, सुनै सरीको कपाल्
म जान्छु शिवजी मल्यानी घाटमा संचार पुऱ्याइदेउ नेपाल्
नेपाल्को समाचार बडो भलो थियो रुढी बहूतै चल्यो
जागिर्का रुपयाँ सबै घर पुग्या म आंला मैसिर् पुडो।

निश्चय नै गाउँघरमा चलेका यस्ता ढाँचाका सिलोकहरू भानुभक्तले पनि सुने-जानेका थिए। यिनमा छन्द भनाइको कुरो र भाषाको बनोट केही मिलेको देखिन्न। त्यतिखेर यस्ता लखन्दासेलाई पनि सिलोकै भनेर मान्छे घोकेर भन्ने यथार्थता कविराज नरनाथ आचार्यज्यूले प्रस्ट्याएको पाइन्छ। निश्चय नै त्यतिखेरको लोकजीवनमा यी निकै रसिला र

टुकुचा = धौलागिरि, जोमसोममा पर्ने विशेषगरी थकाली वस्ती भएको सानो बजारसमेतको हिमाली थलो।

कल्चुडा = भालुभुत्ते, कालोवर्णका अनुहार नपरेको-नराम्रो मान्छे भनीहेय अर्थमा प्रयोग गरिएको शब्द कल्चौडो।

धोच्काहान्नु घोचपेच गरी तीखो भनाइ प्रयोग गर्नु, मर्मपारेर पाछ्नु।

लोकप्रिय थिए, रमाइला थिए। यिनमा आफ्नो गौरव थियो, महत्त्व र महिमा थियो। यसैले त्यतिखेर यी लखन्दासे थिएनन् अपितु दङ्दासे थिए, दिल छुने मानिसलाई दङ्गपार्ने राम्रा रमाइला थिए। यसैले घोकी, कण्ठगरी मान्छे आफ्नो लहडमा भाका फिराइ गाउँथे, दिल वहलाउँथे।

काठमाडौं उपत्यकातिर लोकछन्द 'कवित्' निकै बुझिन्छ। सुवानन्दासदेखि राजपुरोहित राधावल्लभ अर्ज्याल आदि जस्ताले समेत लोक छन्दमा 'कवित्' लेखेको पाइन्छ। जसको रचनाकाल श्री ५ पृथ्वीनारायणकालदेखि गीर्वाण काव्य -(१८३०-१८५५) सम्मको बीचमा भएको बुझिन्छ। 'कविता' रचनाले निदर्शनले यसको व्यापकता र लोकप्रियता थाह हुन्छ। त्यस्तै कवि उदयानन्दको (रचनाकाल १८४३-१८७) पृथ्वीन्द्रोदय, वेतालपचीसी, स्तुतिकविता आदि पनि यतिखेरका निकै चलेका लोकप्रिय कृति हुन्। जसको लोकप्रियता नेपाल राष्ट्रिय अभिलेखालयस्थित यी कृतिहरुका बहुप्रतिहरूले[१५] शरदचन्द भट्टराइ प्रमाणित गर्छन। त्यस्तै कवि इन्दिरस (रचना १८८४) को गोपिकास्तुति, वसन्त शर्मा (१८६०-१९७४) को कृष्णचरित्र, रामायण र अरू फुटकर रचनाहरुसमेत यतिखेर फाट्टफुट्ट चल्ल थालेका थिए। यसरी नेपाली गाउँघर र काठमाडौ उपत्यका सिलोके परम्परामा त्यतिखेर निकै रौसिन पुगेको वास्तविकता अनुभव हुन्छ।

विहेवारी र सिलोक हाल्ने चलनबारे चर्चा चलाउन खोज्दा म आफ्नै अतीतको अनुभूति र हल्का अनुभवको रमाइलो सम्झना पोख्न पुगिरहेछु। प्रस्तुत सन्दर्भमा आफ्नो निर्बोध किशोरकाल, घरायसी अत्यावश्यकताको स्थिति, अनि विहेवारी यही यथार्थता विछ्याउन लागिरहेछौं हामी। कुरा विं.सं. २००७ साल, फागुनतिरको हो। ०७ साल फागुन नेपालीका लागि प्रजातन्त्रवरणनिम्ति र हाम्रो पारिवारिक जीवनका लागि दम्पतिवरणनिम्ति संगसंगै शुभसाइत जुटाउने लच्छिनको महिना अनुभव भइरहेको थियो। वास्तवमा यतिखेर नौ वर्ष टेकेको अवोध गाउँले बालकलाइ वैवाहिक सूत्रमा उन्न हाम्रो अभिभावक आतुर थिए। 'छोरा ६ वर्ष नहुँदै मिलदी बुहारी' (सत्यकलिसम्वाद) जस्तै गरी। जेहोस् फकाई-फुल्याई बालक वरलाई मनाएर लमजुङ्ग कोइराला परिवारमा सम्वन्ध गास्न जान वरपक्षवाट तारतम्य मिलाइएको थियो। पुरानो जमानादेखि नै कोइरालाहरू खानदानी, धनी-मानी र घरानिया, पढे-लेखेको 'एक विद्या चौध चतुऱ्याइ' का मानिस मानिन्थे। जननेता विपी कोइरालाले पनि आफ्नो पुर्ख्यौली थलो लमजुङ्ग कोइराला फाट र पुर्ख्यौली बन्धु यिनै कोइराला समूह हुन् भन्ने भाव -कोइराला फाँटबाट एकोहोरो पूर्वतिर मुख गरेर हिंडेका कोइरालाको एक हागो पूर्व २ नं. कोशी र रोशीका जलले सिंचित दुम्जाको डाँडोमा रोपिन पुग्यो भन्ने कुरा मार्फत् दर्साएका छन् विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला, आफ्नो कथा, साझा प्रकाशन, काठमाडौं, २०५० पृ. ३।

प्रजातन्त्र आसपास वा अलि अगिको प्रसङ्ग हो यो। त्यो अहिलेभन्दा अलि फरक थियो। त्यतिखेरको इज्जतदार घरानिया भन्नु गाउँका मुखिया-जिमुवाल, धनीमानी तहको ठूलो ठालू आदि संझिन्थ्यो। सायद यी यस्तै थिए कि ? जे होस् यही कोइराला परिवारका कुनै टाठाबाठा कहलिएका सामन्त सोचाइका वासुदेव कोइराला पनि यहाँ भएको थाहा हुन्छ। हुनसक्छ यिनैको सामान्ती प्रवृतिलाई प्रस्टयाउँदै तथा व्यक्तिवादी चाप्लुसिको सङ्केत गर्दै श्लेषद्वारा कुनै लोककवि आफ्नो भावना पोख्छन्। प्रतीकात्मक तरिकाले भएको यो व्यग्य स्थानीय भेकमा निकै रमाइलोसंग चर्चित र प्रसारित छ।

वासें त्यो जङ्गलीजन्तु हप्सिलो, हुचित, लाटोकोसेरो आदि साइतमा देखिएं कराएको सुनिए अवसकुन हुन्छ-अनिष्ट पर्छ भनी शकुनौती शास्त्रमा भनिएको छ।

विवाह विधिको कार्यक्रम सुरु हुन्छ ग्रहशान्तिपश्चात् यथासमय जन्ती प्रस्थान गर्छन । विवाह संस्कार हिन्दुसंस्कारहरुमा प्रमुख हो र हिन्दुजीवनगत ठूलो पर्व पनि हो । प्रायः हरेक बाबुआमाले यस पर्वलाई मन फुकाएर सम्पन्न गर्छन् । गाउँघरतिर आजभन्दा चार-पाँच दशक अगिका धनीमानी, ठूलाठालूहरू विवाहमा जोडी कर्नाल, नर्सिगा-दमाहा, झ्याली, सनही, ट्याम्को आदि धूमधामले बज्दथे र दश-बाह्र नाल भरुवा बन्दुकसमेत पड्कन्थे । घोडचरीको पनि जत्था हुन्थ्यो । यसरी विवाहको रौनक, खुशियालीको रमझम निकै विशेष देखिन्थ्यो । यसबाहेक मध्यम तहको परिवार तथा सानातिना गाउँलेहरूको विहा पनि आ-आफ्नो गच्छे अनुसार उत्साहपूर्वक इष्टमित्र र कुलकुटुम्बहरूको मेलमिलापमा रमाइलो खुशियालीसंग सम्पन्न हुन्थ्यो । यसैले लोककहावत नै थियो-'मर्दाको मलामी ज्यूदाको जन्ती' इत्यादि । यसपछि घरवेटी पनि जन्तीको राम्रो सम्मानसाथ स्वागत गर्थे । प्रायः घरवेटी (दुलही) को तर्फबाट जन्तीभतेर (जन्ती वाखो) का निम्ति खसी समेत दिन्थे । यसलाई पैतो (पवित्रदान) दिएको मानिन्थ्यो । सो खसीको टाउको प्रायः विहाको वन्दोवस्त मिलाउने (लमी) लाई टक्र्याउने चलन थियो छदैछ ।

नेपाली लोकसांस्कृतिक तह जन्तीको यात्राक्रममा भत्कौरुको स्थान रमाइलो र महत्त्वको छ । नेपाली गाउँघर पहाडीभेक यहाँका गोरेटा वाटा उकाली ओराली, ढुंग्यानै ढुंग्यान छन्, यात्रीको लागि ज्यादै अप्ठेरो महसुस हुन्छन् । यताहुदो उहिले मोटरको नाम नै कसले सुनेका थिए । अतः कामको विशेषले यता-उता लाग्दा यहाँ पैदल वा घोडावाहेक पुग्ने साधन अरू थिएन । वरियाँतमा हिड्दै वा लड्दै पड्दै प्रायः आठ-दशकोस वाटो दुलहा अन्माएर उसलाई तामदान वा डोलीमा राखी वाजा वजाउदै ठाँटिएर जन्त जाने चलन थियो । छदैछ । गाउँघरमा जन्तीजाँदा र वेलुका बस्ताको दुखेसो सम्झी यहाँको लोकले उखान नै बनाएको छ । "जन्तजानभन्दा अन्तजान जाति" इत्यादी ।

पहाडमा जन्तीको भोजभतेर प्रायः भात (भुजा) को नै हुन्छ । ठूलावडाकहाँ मसिनो चामल, छाटाको दालमा राम्रो घिउ हाली भुजा तयार गर्छन । दुई-तीनथोक तरकारी, अचार, चटनी, सखर, गोरसपात आदि समेत जन्तीको निति तयार हुन्छ । यस कामको लागि जन्तीहरू कति आउँछन् ? कतिखेर आइपुग्छन् ? कतिलाई भातभान्साको तयारी र वसोवासको व्यवस्था गर्नुपर्ने हो, अनि कति स्वयपाकी (डिवे) कति चमेने छन् । फेरि जन्ती दुलहा आदिको तहवह (खानपान-वसोवास) आदि) के कस्तो छ , कहाँ आइपुगे ? कति बजेतिर आइपुग्लान् ? इत्यादी यथार्थ खवर दुलहीघर पुऱ्याउन साइतको शुभसगुन दहीको ठेकी र ठड्यौरा ठड्यौरो = ठाडोपारी उभ्याई वत्ती बालिने पुरानो छाटको एक किसिमको वत्ती, पानस (दियो) को प्रकार लिई भत्कौरु पठाइन्छ । यी प्रायः दुईजना हुन्छन् र जन्तीमध्ये सुचतुर भलादमी छानिन्छन् ।

'भत्कौरु' को स्रोत 'भद्रकर' हो भन्ने मतमा 'नेपाली वृहत् शब्दकोश' (नेराप्रप्र) छ भने 'वार्ताकरु' हो भन्ने उल्लेख 'नेपाली शब्द परिचय' को छ । स्रोत जे जस्तो भए पनि दुवैले 'भत्कौरु ' मुलतः 'वरयात्रीहरको सुसमचार लग्ने अग्रदूत हो' भन्ने सङ्केत दिएका छन् । विद्वान् कुलचन्द्र कोइरालाज्यूले यसलाई 'भातखराउँ' को अपभ्रंश (शब्दं मान्दे 'भातखवर' शब्दवाट नै 'भातखराउँ' अपभ्रंश शब्द बनेको अडकल प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । हुनसक्छ हाम्रो पश्चिमाञ्चल क्षेत्र प्रचलित 'भतकौरु' शब्द भातखराउ भत्खराउ भत्खरु भत्करु भत्कारु रुपमा अपभ्रंशित हुदैं जनजिब्रोमा प्रचलित हुन पुगेको होओस् । जे जसो भए पनि भत्कौरु गाउँघरको लोकसंस्कृति संवाहक व्यक्ति हो, विवाहका जन्तीजमातको अग्रदूत हो । यसैले

जन्तीको हुलाकी बनी ठेकी-ठड्यौरो लिइ घरबेटीकहाँ पुग्नेकाम गर्ने भनेर संझिन्थे। यही कुरा लोककविहरूले व्यग्यसाथ आफ्ना कवितामा उतारेको पाइन्छ। भत्कौरु सरल मिलनसारको साथै चलाख र टाठोबाठो हुनु आवश्यक छ। घरबेटी कहाँ गएको समय उनीहरूलाई कैयौं ठाउँमा घरबेटी पक्षबाट बेइज्जतको प्रयास हुन्छ। यहाँ भत्कौरुको बेइज्जतनिम्ति हसिमजाकका विभिन्न कुटिल प्रयासहरू व्यङ्ग्यविनोदहरू रचिने चलन पनि व्यापक थियो। भत्कौरुबारेको स्थिति चित्रण गर्दै रेवतीरमण न्यौपाने (१९३३-९८) आफ्नो विवाहलीलामा लेख्छन्।

आसन् मनि तोरि बिछ्याइ दिन्छन्
डारी लगाइ कति बात गर्छन्
अड्का लगाई कति बात गर्छन्
कोही अगाडि परि हात धर्छन्।

त्यस्तै घरबेटीको व्यङ्ग्यविनोदमा अवाक् बनेका भत्कौरुको चित्रण गर्दै लोककवि बोल्छन्।

आउन त आयौं कति खबर् ल्यायौं ?
बोल्दै नबोली रोटी-कसार भ्यायौं,
कति छन् त जन्ती नि अगाडि को छ ?
कति छन् नि अग्ला- कति छन् नि होचा ?।

घरबेटी पक्षबाट रचिएको कुटिलप्रसङ्ग, हंसीमजाकको प्रपञ्च इत्यादिद्वारा भत्कौरुको वेइज्जत सफल भए यो केवल भत्कौरुको मात्र वेइज्जत थिएन, जन्तीपक्षको नै वेइज्यत सम्झिन्थ्यो। अतः भत्कौरु सचेष्ट, सावधान र चलाक हुनु आवश्यक थियो। अनि घरबेटी पनि इज्जतदार भलादमी हुनु वाञ्छनीय मानिन्थ्यो। अर्कोकुरा जन्ती पर्छनुपछि भोजभतेर, अनि घरबेटी-जन्तीवीच सिलोकको ठोकान हुने चलन त्यतिखेर व्यापक थियो। यसक्रममा रमाइला हस्यौली ठट्यौलीका कुराहरू छदै थिए। बी-बीचमा हुने यी हस्यौली ठट्यौली कुराकानीमा पनि जन्तीहरूको पक्षलाई नै उपर पार्नसक्ने खालको मानिस जन्तीमा लग्न सकेर अझ इज्जत रहने भएकोले गफ गर्न सिपालु, सिलोक हाल्न र तत्काल जवाफ फर्काउन सक्ने फूर्तिला र रमाइला मानिसलाई जन्त लैजान दुलहातर्फकाले विशेष आग्रह गर्थे। कारण तिनताक विहामा सिलोक हाली एकले अर्को समूहलाई हराउने, होस्ल्याङ् सावित गर्ने-मूर्ख वनाउने चलन व्यापक थियो। यहाँ पराजित समूह खिन्न बन्दथ्यो। नरमाइलो मान्दथ्यो र हीनताबोध समेत गर्दथ्यो।

विवाहको लगन : निर्धारित दिन-यथासमय, केही विस्तार नै भए पनि बिहाका जन्ती लजुङ्ग 'कोइराला फाँट' पुगे। जन्ती पर्छियो र भतेर सिद्धियो। वेलुका अन्ताक्षरीमा सिलोक हाल्ने घरबेटी-जन्ती दुवै समूहको घम्साघम्सी चल्यो। जन्ती पक्षमा बढी चतुरो टाठो मानिनु हुन्थ्यो चिसकु बाहुनदाइ- 'तीर्थराज घिमिरे' (१९६९-२०३४)। सिलोक हाल्न थालेको केही छिनमा नै लच्छिनवाट उहाँले बुझिसक्नु भयो - 'सिलोकमा घरबेटीहरूले हराउँछन्'। सिलोकमा हार्नु जन्ती पक्षले 'हरुवा' को टीको लाउनु हो, साराले बेइजती बेहोर्नु हो। यसैले जसरी पनि जित्ने दाउ त रच्नु नै पऱ्यो भन्ने सोचमा उहाँ लाग्नु भयो। अतः विजयको कुटिल तारतम्य मिलाउँदै उहाँले भन्नु भयो - "यहाँहरू पढालेखा विद्वान - पण्डितज्यूहरू सिलोक किन ? अब संस्कृत श्लोक हाल्ने"
घरबेटीहरू समर्थन गर्छन - 'लौ त संस्कृत - संस्कृत श्लोकहरूमात्र भन्ने"

दुवैको मन्जुरीमा अन्ताक्षरीरूपले संस्कृत श्लोकहरू हाल्न थालिए। धमाधम अन्ताक्षरी प्रतिस्पर्धा चल्यो। केही बेरपछि बाहुनदाइ तीर्थराजले 'थ' अक्षरमा श्लोक बसाउनु भयो। संस्कृतमा केवल सीगो 'थ' वर्ण छ 'थड' र 'थूर्वी' धातुमात्र। यसबाहेक अरू 'स्' लागेका मात्र 'थ' वर्ण छन् संस्कृतमा। उहाँले सिङ्गो 'थ' बाट उठाउने भनी अत्तो थाप्नु भयो। कता - कताबाट एकजना पण्डितजीले - 'थूर्वन्ते यत्र वाहाः' इत्यादि श्लोक हाल्नु भयो, एकपटकको गर्ज्यो टऱ्यो। फेरि तुरुन्तै जन्तीपक्ष तीर्थराज बाहुनदाइबाट 'थ' मा नै सिलोक वसाइयो। निख्लो 'थ' बाट उठ्ने सिलोक भेट्न निकै गाह्रो पऱ्यो, सकिएन। आखिर तीर्थराज बाहुनदाइले घरबेटी पराजित भए भनी घोषणा गर्दै व्यापकता दिनु भयो। यसरी पराजित भइसकेका जन्तीहरूलाई उहाँले विजयमा उराल्नु भएको थियो। जितारको माला पहिराउनु भएको थियो। कृष्णले कूटनीतिद्वारा पाण्डवपक्षलाई विजयमाला पहिराए जस्तै। भनौं, जे जस्तो जुन खेलले भए पनि अत्तोलगाई जन्ती पक्षको नाक राख्ने रच्नु भयो अथवा मानौं इज्जत राख्ने काम गर्नु भयो। उहाले यसप्रकार उहाँकै चतुरताको परिणामले गर्दा त्यहाँ सारा जन्तीपक्ष विजयी कहलाउन पुगेका थिए।

आज तीर्थराज बाहुनदाइ हुनुहुन्न र उहाँको चतुरता, सिलोक हाल्नेकला, मिलनसारिता आदि सद्‌गुण पनि हामी पाउन सक्तैनौं। उहासंग गए - हराए। त्यस्तै विहेमा सिलोक हाल्ने परम्परा वा संस्कृति पनि आज हराउँदै गइरहेछ। जेहोस्, यो हाम्रा पुरातन साँस्कृतिक चलनको संस्मरण हो, नेपाली गाउँघरका बिहावारीको सिलोकहाल्ने क्रमको एउटा सानो घटना वा दिग्दर्शन हो। तिनताक यस्ता घटना गाउँघरहरूमा निकै व्यापक थिए। वास्तवमा यो हाम्रा लोकसँस्कृतिको अन्यतम व्यापक र लोकप्रिय पक्ष थियो।

विहेवारीमा यहाँ यस किसिमको सवालजवाफ र ठोकानको मेलो एकातिर थियो भने अन्ताक्षरी क्रमको सिलसिला अर्को थियो। फेरि बिवाह जात्रामेला र चाडपर्व आदि बाहेक वनपाखाका किसान मजदुरले र गामबेसी - काठँमा गोठलाहरूले पनि आफ्ना भावना आ-आफ्नै रूपले ढङ्गले कथी मुक्तकण्ठले सिलोक हाली गोठघर र वनपाखा धन्काउने चलन पनि व्यापक छदै थियो। वस्तुतः सिलोक पद्य - गेयरचना भएकाले भावनामा बग्दै मानिसहरूले आफ्नो धुन वा लहडमा मुक्तकण्ठले अलाप्नु स्वाभाविकै हो, अतः सिलोक हाल्ने वा आफ्नो लहडमा अलाप्ने-गाउने चलन स्वाभाविक प्रवृत्ति हो पुरातन हो। यस भावनात्मक कार्यले सिलोकलाई स्थायित्व दिने-बचाइराख्ने ठूलो काम गरिरहेछ र महत्त्वपूर्ण भूमिका-निर्वाह भइरहेछ। यसैले साधारण नै भए पनि सिलोक हाल्ने काम लोकपद्य रचना-विस्तार र विकासनिंम्ति राम्रो कुरो हो। यद्यपि यहाँ भाषागत व्याकरण, शुद्धाशुद्धि र शिष्टताको सम्झना हैन, लय पछयाउँछन् - स्वरवर्ण काटिन्छन्, शब्दहरू आवश्यकता अनुसार भाँचिने र छोटिने हुन पुग्छन् र कतै विकृत समेत बन्न सक्छन्। तर पनि यो लोकपद्य विकासको महान् कार्य हो, अप्रत्यक्षत लोकपद्य विकासको थालनी हो। किन्तु आजको नयाँ सभ्यताले, विदेशी पढाइ, प्रभाव र संस्कार आदिले यसको चलन विस्तारै घट्तो छ र हट्तै गइरहेछ।

यसप्रकार यहाँ लोकजीवनगत यथार्थता, संस्कृति र सामाजिकता, र चालचलन आदिलाई रमाइलो अनुभूति दिंदै मार्मिकरुपले व्यक्त भएका छन्। सिलोकहरू जुन अभिव्यक्तिमार्फत् आफ्नो मौलिकता समेट्तै र लोकपद्यात्मकरुप दिंदै यी जीवनमूलक तहमा चित्रित हुनपुगेको कुरा स्पष्ट छ। प्रस्तुत लोकपद्यगत अभिव्यक्ति सहज र लोकधर्मानुकूल छ - सार्वजनिक छ। यसैले मुखमुखै परम्परित हुँदै यी जुगौंजुग लोककण्ठमा बाँचेका छन्। वस्तुतः लोकबद्ध बनी लोकप्रिय र शाश्वत सिर्जनशील हुनु नै नेपाली लोकपद्यको विशिष्टता हो। यसैमा नै लोकभावना र सत्यत्-शिवम् सुन्दरम् छ।

नेपालीमा अनुवाद परम्परा र ऋद्धिबहादुर मल्ल

- खेमनाथ कोइराला 'बन्धु'

१. विषय प्रवेश :-

ऋद्धिबहादुर मल्ल (१९५५ मार्ग-२०५०) नेपाली भाषा साहित्यको इतिहासमा अविस्मणीय व्यक्तित्वका रूपमा सुपरिचित छन्। शारदाका सम्पादक, छापाखानका सञ्चालक अनुवादक, उपन्यासकार, फुटकर मौलिक लेखकका रूपमा मल्लको नाम आउँछ। मल्ललाई मूलतः शारदाका सम्पादक र उपन्यासहरूको अनुवादकका रूपमा प्रसिद्धि मिले तापनि उनका फुटकर मौलिक रचना (समीक्षात्मक लेख) खास गरेर 'शारदा' मा प्रकाशित ४८ वटा लेख - टिप्पणी र नेपाली-साहित्य, भाषा, अनुवाद सम्बन्धमा प्रकट गरेका विचार उल्लेख्य छन्। यी फुटकर सामग्रीका अतिरिक्त मल्लबाट रचित 'शर्मिष्ठा' (१९७९) उपन्यासको माध्यमबाट मल्लको समग्र साहित्यिक व्यक्तित्वलाई स्पष्ट पार्नु पर्ने आवश्यकता टड्कारो छ। नेपालका जनताको मौलिक चेतनाको स्तर उठाउने क्रममा १९९१ फाल्गुणदेखि प्रकाशित 'शारदा' साहित्यिक पत्रिकाले लेख अभाव, अर्थ सङ्कट, कागजको अभाव, एवं विभिन्न प्रकारका बाधा व्यवधानका आधारमा संयुक्त अङ्क प्रकाशित हुनु कतिपटक बन्द हुनु जस्ता रोगले छोएपनि यसका प्रकाशित १८६ अङ्क मध्ये १५६ अङ्कमा ऋद्धिवहादुर मल्लको सक्रियता स्वयं ऐतिहासिक महत्त्वको छ। तात्कालीन पत्रिकाहरू उदय, उद्योग, भारत आदि प्रकाशित भएर पनि 'शारदा' को टक्कर कुनैले पनि लिन नसकेको कुरा उल्लेख्य छ। मौलिक रूपमा उपन्यासकारका रुपमा 'शर्मिष्टा' महाभारत पौराणिक आख्यानमा आधारित छ। यो बङ्गाली शर्मिष्ठा र कालिदासेर भारतबाट कतिपय घटनाहरू लिइए पनि मौलिक कृति हो। कालक्रम र औपन्यासिक शिल्पका दृष्टिले माध्यमिक तथा आधुनिक कालको युग सन्धिको उपन्यासका रूपमा यसले आफ्नै स्थान बनाएको छ। पौराणिक भएपनि घटना र पात्रको क्रियाकलापलाई सङ्घर्ष पूर्ण बनाउने सीप उल्लेख्य छ। प्रारम्भमा देवयानी र कचका बीच प्रेम र घृणाको द्वन्द्व शुक्राचार्यले आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व गर्नु परेको छ। आन्तरिक रूपमा प्रेम, ममता र त्यागको द्वन्द्व छ भने बाह्य रूपमा वृष पर्वा, यथाति, देवयानीको द्वन्द्व रोचक र पेचिलो छ। यसमा प्रमुख द्वन्द्व शर्मिष्ठाको सहनशीलता, सदाचार र देवयानीको अहंकार बीच छ। यस दृष्टिले यो उपन्यास माध्यमिक कालमा आख्यानले औपन्यासिक रूपतिर संक्रमण गर्न लागेको

महेन्द्र प्रभा (१९५९) वीर चरित्र (१९६०) कलावती (१९६४) मधुमालती (?) विलासिनी (?) 'दयाकी भावी' (१९७९) जस्ता कृतिले नेपाली आख्यानको स्वरूपलाई औपन्यासिकरणको रूप दिने प्रयास गर्दा रूप संरचनाका दृष्टिले औपन्यासिक संरचनाको रूप र ढाँचाले उल्लेख्य बनेकोछ। शिवप्रताप थापाका नाममा प्रकाशित 'शाकुन्तल' पनि उनले आफ्नै कृति हो भन्ने देखिन्छ। २. अनुवादकका रूपमा मल्लका 'चरित्रहीन' (२००८) 'गोरा' (२०१८) डुङ्गा पल्टियो (२०२२) शेष प्रश्न (२०२४) नाट्रीडयामको कुम्भे (२०२५) प्रकाशित छन्। आँखाको कसिंगर (१९९८) देखि पत्रिकामा क्रमशः प्रकाशित भएको हो कतिपय फुटकर रचना अनुदित भै शारदामा प्रकाशित छन्। अनुदित भएर पनि अप्रकाशित कृतिमा युद्ध र शान्ति (उपन्यास) शाहजाँहा (नाटक) गुरु शिष्य संवाद, शकुन्तला र गीता जस्ता कृति छन्। मल्लका फुटकर मौलिक कृतिमा हस्सी-दिल्लगी (शारदा वर्ष १ अङ्क २) प्रथम रचना नाटकका नाममा समीक्षात्मक लेख (शारदा ५/५) कीर्ति शैल (शारदा १९९३) प्रकाशित छन्।

२. अनुवाद र ऋद्धिबहादुर

ऋद्धिबहादुर सम्पादक, अनुवादक, मौलिक लेखक आलोचक आत्मजीवनीकार हास्यव्यंङ्गकारका रूपमा प्रवेश गरे तापनि मूलतः अनुवादकका रूपमा प्रतिष्ठित छन्। मल्ललाई बङ्गाली, हिन्दी, अङ्ग्रेजी, नेपाली, नेवारी, भाषाको राम्रो ज्ञान थियो। यिनी १९६९ देखि नै अनुवाद गर्दै आएका छन्। यिनी १९९४ देखि नै अनुवाद तर्फ बढि आर्कषित भएका छन्। यहि क्रममा उनले रविन्द्रको आँखाको कसिंगर १९९८ देखि प्रकाशित गराएका छन्। नेपाली साहित्य अनुवाद रूपान्तरका माध्यमबाट अघिबढेको हो। माध्यमिक कालमै कुरा गर्दा पनि ने. आख्यान अरबी, फारसी, उर्दू हुँदै हिन्दीको बाटोबाट मौलिक रूपमा रूपान्तर हुँदै अघि बढेको हो। उत्तर मध्यकालमा बङ्गाली अङ्ग्रेजीबाट रूपान्तरित तथा अनुदित हुने परम्परामा मल्लको जागर उल्लेखनीय बनेको छ। उत्कृष्ट कृतिहरूलाई अनुवादका माध्यमले अन्यभाषा र साहित्यका पाठक संग परिचित गराउने परम्परा धेरै पुरानो हो। विश्व साहित्यसंग परिचित हुन अनुवादको महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको कुरा निर्विवाद छ। यसै क्रममा विश्व साहित्य देखापरेका नवीनतम प्रवृतिसंग नेपाल साहित्यका पाठकलाई परिचित गराउने उद्देश्यले मल्ल मूलतः अनुवादमा समर्पित भएको पाइन्छ। ४. यसै क्रममा मल्लका अनुदित कृतिमा आँखाको कसिंगर १९९८ पछि, चरित्रहीन २००८ गोरा २०२२ शेष प्रश्न २०२४ नाट्रिडयामको कुम्भे २०२५ र फुटकर रचना प्रकाशित छन्। ऋद्धिबहादुरले मौलिक साहित्य साधना नगरी अनुवाद क्षेत्र तर्फ संलग्न हुने कारणमा १९९१ देखि शारदा प्रकाशन हुँदा लेखको अभाव एक पक्ष हो। यसैले उनी १९९४ देखि सिद्धिरण, भिक्षु सहयोगी राखी अनुवाद तर्फ केन्द्रित भएका हुन्। ने.सा.मा प्राथमिक माध्यमिककला अनुवाद रूपान्तरणबाट प्रभावित छ। प्राथमिककाल माध्यमिककाल अनुवाद र रूपान्तर झिक्दा प्राथमिककाल शून्य हुन्छ र माध्यमिककाल नै पनि अनुवाद र रूपान्तर छाडिदिदा कम हुन्छ। प्राथमिक कालमा संस्कृत फारसी उर्दू, हिन्दी, बङ्गाली, अङ्ग्रेजीबाट नेपालीमा गद्य पद्य कृति अनुदित हुदै आएका छन्। ने. साहित्यमा गद्य पद्यको अनुवाद धारा शक्ति बल्लभ देखि हुदैं अएको हो। स्वंय रामायण नै मौलिक र अनुदितको दोसाधमा रहको छ शक्ति बल्लभको महाभारत विराठ पर्व १८२७ देखि नै आख्यान साहित्य प्रारम्भ भएको हो। माध्यमिककालमा नेपाली आख्यान अरवी, फारसी उर्दू हुदै हिन्दीको बाटो नेपाली साहित्यमा अलि मौलिक, अलि रूपान्तरित रूपमा अवत्तीर्ण हुन पुगेको हो। उत्तर मध्य कालमा बङ्गाली, अङ्ग्रेजीबाट पनि रूपान्तरित

तथा अनुदित हुने परम्परा देखापरेको हो। नेपालीमा मल्लले अनूवाद शुरु गर्नु भन्दा अघि मेरीना चरित्र १९५९ प्रत्यागमन १९६८, बङ्ग विजेता १९७१ अनुदित भै सकेका थिए। चन्द्रशेखर हिरण्यमयी चरित्र दुर्गेश नन्दिनी विष वृक्ष पनि मल्ल अघि नै अनुदित थिए।

अनुवाद अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कार्य हो। सफल अनुवादक हुन चाँहि गाह्रो छ। अनुवादक हुन जो कोहीले आँट गर्दैनन्। यसको कारण यसमा कला, शीप, धैर्य जाँगर आँट सबै चहिन्छ अनुवादको सम्बन्ध भाषासंग हुन्छ र अनुवाद प्रक्रमको विश्लेषण एवम् वर्णनमा भाषामा स्थापित कोटीको समुचित प्रयोग गर्नु पर्दछ। यसमा भाषिक सिद्धान्त निश्चित हुनु आवश्यक छ। अनुवाद तुलनात्मक भाषिकाको एक शाखा हो। भाषाको विषयवस्तुलाई अर्कोमा रूपान्तरित गर्ने काम, उल्था, भाषान्तर भाषिक रूपान्तर अनुवाद हो। एक भाषाबाट अर्को भाषामा संप्रेषण गर्ने युक्ति अनुवाद हो। यसको सामान्य अर्थ कुनै भाषामा लेखिएका वा भनिएका कुरा पछि कुनै अन्य भाषामा लेख्नु वा भन्नु हो। अनुवादको मूल या शुद्ध अर्थ कसैले भने पछि भन्नु या पुनः कथन गर्नु हो। अनुवाद स्रोत भाषाको पाठको कथन र कथ्यको लक्ष्य भाषामा सहज एवम् समतुल्य अभिव्यक्ति हो। लक्ष भाषामा गरिएको अभिव्यक्तिको सम तुल्यता जति मात्रामा अक्षम हुन्छ अनुवादको गुणवत्तामा त्यतिमात्रामा गिरावट आउँछ। अनुवादकलाई दोस्रो दर्जाको लेखक र अनुवादलाई दोस्रो दर्जाको साहित्यका रूपमा हेर्ने पूर्वाग्रह पूर्ण दृष्टिकोणले यसको समुचित विकास, अध्ययन र मूल्याङ्कनमा बाधा पुग्छ। मौलिक लेखन भन्दा अनुवाद धेरै कष्टसाध्य काम हो। मौलिक लेखन बन्न कुनै एउटा समाज.संस्कृति र भाषाको ज्ञान भए पुग्छ। तर अनुवादकमा स्रोत भाषा र लक्ष भाषा दुबैको तथा तिनका भाषा, भाषिका जातिगत, सामाजिक सांस्कृतिक इतिहासको गहिरो ज्ञान हुनु आवश्यक छ। मौलिक लेखक सिर्जनाको एउटै केन्द्रमा ध्रुवीकृत हुन्छ। अनुवादक दुईवटा बेग्लाबेग्लै सामाजिक संस्कृतिक ऐतिहासिक ध्रुवहरूमा निरन्तर ओहर-दोहर गरिरहन्छ। मौलिक लेखनले एउटा भाषाभाषी जाति वा समाज विशेषको कलात्मक चेत र उन्नयनका दुबै बीच परस्पर धनिष्टता वढाई विश्व वन्धुत्वको भावनालाई प्रत्यक्ष समृद्ध पार्छ। मौलिक लेखनले आधारहरू प्रस्तुत गरिदिन्छन् र अनुवादकले ती विभिन्न आधारहरू समन्वय गराई एउटा सार्वभौम मानव समाज र सम्वन्धको चेतनालाई सुद्रिढ र विकसित बनाउँछ। यस दृष्टिले मौलिक लेखन प्रयोग मात्र हो अनुवाद चाहि प्रयोजन हो।

अनुवाद विभिन्न प्रकारले गर्न सकिन्छ। ती मध्ये पूर्ण अनुवाद, आंशिक अनुवाद, समग्रअनुवाद, प्रतिवन्धित अनुवाद उल्लेख छन्। अनुवाद ब्यापक एवम् गत्यात्मक विषय भएकाले यसलाई विशिष्ट र गम्भिर कार्य मान्न सकिन्छ। अनुवादमा दुई भाषाका सामग्री हुन्छन् प्रथम भाषामा भएका कुरा दोस्रो भाषामा उल्था गरेर बताइन्छ। यो अनुवाद अनु पछाडि वादकथन दोहोर्‍याउनु हुन्छ। अनुवाद वा ट्रान्सलेसन् भनेको मूल भाषामा भनिएको कुरा अर्को भाषामा भन्नु वा रूपान्तरण गर्नु हो। अनुवाद प्रक्रियामा दुई भाषा आउँछन्। ती मध्ये प्रथम भाषा त्यही हो जुन सामग्रीको अनुवाद गरिन्छ, यसलाई मूल भाषा वा स्रोत भाषा अर्थात् यो सोर्स ल्याङ्गगुएज S.L हो। दोस्रो भाषामा सामग्रीको अनुवाद गरिन्छ, त्यो लक्ष्य भाषा टारजेट ल्याङ्गगुएज (T.L.) हो। अनुवादमा परिवर्तनका कैयौ प्रणाली मध्ये मूल रचनाको शब्द प्रति शब्द अनुवाद भाव अनुवाद छाँया अनुवाद, भावलाई अत्यासात गरी नयाँ ढङ्गमा अनुवाद गरिन्छ। अनुवादलाई यसको महत्त्व हृदयङ्गम गर्दा पुनः सृजना पनि भन्न सकिन्छ। अनुवादमा मूलतः मूलको अर्थको सुरक्षा गर्नुपर्दछ अर्थात् स्रोत भाषा लेखकको भाव यसमा सुरक्षित हुनु राम्रो हुन्छ यसमा लक्ष्य भाषाको संरचना र शैलीमा निर्वाह हुनु पर्दछ।

यस्तै स्रोत भाषाका रचनाको शैलीको निर्वाह हुनु आवश्यक छ। अनुवादकको मुख्य ध्येय अर्थवोध हो मूल भाषा विभिन्न शैलीहरूको सामग्रीको अनुवाद ल. भा. मा एकै प्रकार शैलीमा गरिएमा उत्तम अनुवाद हुदैन मूल भाषाको शैली ल. भा.को शैली भन्दा अभिन्न हुदैन। स्रो. भा को लेखकीय व्यक्तित्व अनुकूल ल भा. मा शैली यथासम्भव निर्वाह गर्नु आवश्यक छ। गुणवत्ताको परीक्षामा यी तीन सामान्य तत्त्व सहायक हुन्छन्। अनुवादकले सिधा अनुवाद गर्नु राम्रो हुन्छ। यद्यपि मूल भाषाबाट अङ्ग्रेजी हुदै नेपालीमा अनुवाद गरिएको पाइन्छ।

अनुवादकका रूपमा मल्लको अनुवाद पूर्ण अनुवाद होइन। पूर्ण अनुवादमा सम्पूर्ण मूल पाठ अनुवाद प्रक्रमका लागि उपेक्षित गराइन्छ। अर्थात् स्रोत भाषामा मूल पाठको प्रत्येक अङ्ग लक्ष्य भाषाको मूल पाठका सामग्रीद्वारा प्रतिस्थापित गरिन्छ। यस्तै मल्लको अनुवाद समग्र अनुवाद पनि होइन। समग्र अनुवादमा समेत भांषा मूल पाठकका सवै स्तरमा लक्ष भाषा सामग्रीद्वारा प्रतिस्थापित गरिन्छ। सवै स्तरमा सम्मानार्थक स्थानापन्न हुदैन। यसमा अनुवाद गरिने शब्दका वहु प्रचलित शब्दलाई हेक्का राख्नु पर्दछ प्रतिवन्धित अनुवादमा स्रोत भाषा मूल पाठ सामग्रीद्वारा एकस्तरमा स्थानापन्न अर्थात् स्वत प्रक्रियात्मक हस्त लेखीय स्तरमा अथवा व्याकरण तथा शब्दशास्त्रका दुई स्तर मध्ये एक स्तरमा निस्पादित हुन्छ। मल्लको अनुवाद आंशिक अनुवादका रूपमा देखा पर्छ यसमा स्रोत भाषा मूल पाठका केही अङ्ग अनुवाद नगरी छाडिन्छ। ती सामान्यतया लक्ष्य भाषाका मूल पाठमा सङ्क्रमित तथा समाविष्ट गरिदिन्छ। साहित्यिक अनुवादमा स्रोत भाषाका केही शब्द इकाइहरूलाई यस प्रकार गरिनु असामान्य होइन। पूर्ण वा आंशिक अनुवादका बीच भेद भाषिक रूपमा प्रविधिको होइन।

नेपाली साहित्यको प्रारम्भिक कालदेखि आधुनिक कालको प्रारम्भ हुनु अघिसम्म अधिकांश कृति कुनै न कुनै भाषाबाट अनुदित वा रूपान्तरित छन्। प्राथमिक र माध्यमिक काललाई मूलतः अनुवाद रूपान्तरण मौलिकको साँधमा मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ। आधुनिक कालमा पनि अनुवाद रूपान्तरण चलिरहेकै छ। नेपालमा प्राचीनतम ग्रन्थ मानिएको भास्वति (१४५६) को नेपाली अनुवाद र सामाजिक नील कण्ठीको नेपाली अनुवाद संस्कृतबाट भएको हो। यस पछि विभिन्न औषधि उपचार नीति आचार धार्मिक गाथाको अनुवाद संस्कृतबाट नेपालीमा आएको हो। जे. ए एटन ले ग्रामर अफ दि नेपालीज ल्याङ्वेज (१९२० कलकत्ता) मा समाविष्ट मुन्सीका तीन आहान संस्कृतेतर स्रोतबाट नेपालीमा गरिएको अनुवादको ससक्त प्रथम नमूना हो। यस पछि अनेकौं इतिवृतात्मक गद्यात्मक आदिको नेपालीमा अनुवाद हुदै आएको छ। शृङ्गार कालमा संस्कृतका साथसाथै संस्कृतेतर अन्य भाषा आधुनिक आर्य भाषाहरू तथा यूरोपेली भाषाहरूबाट पनि नेपालीमा साहित्यिक रचनाहरू अनुदित भई प्रकाशन भएका छन्। संस्कृत साहित्यका बृहत्त्रयी रामायण महाभारत पुराण, आधुनिक पूर्वेली साहित्यको विकासका निम्ति महत्त्वपूर्ण साझा स्रोत रहेका छन् नेपालीमा हिन्दी, बङ्गाली, अङ्ग्रेजी अन्य भाषाबाट अनुदित कृतिको भन्दा सङ्ख्या सरह नै संस्कृतबाट आएका कृति पाइन्छन्। यसको कारण के हो भने संस्कृतबाट नेपालीमा प्रचीन कालदेखि नै अनुदित गरिइदै आएको र त्यसको कम अध्यापि नटुटेको स्थिति छ। संस्कृतबाट नेपालीमा अनुवाद विभिन्न धर्म ग्रन्थ पुराण उपनिषद् महाभारतका पर्वहरू र संस्कृतका साहित्यिक कृतिहरूबाट अनुदित छन्।

नेपालीमा उपन्यासको अनुवादका रूपमा अधुनिककालका सदाशिव शर्माका चन्द्र कान्त (१९५६) हिन्दीबाट अनुवाद भै प्रारम्भ भएको छ। यसपछि संस्कृत, बङ्गाली, हिन्दी, अङ्ग्रेजी आदि विभिन्न भाषाबाट उपन्यास अनुदित भई आएका पाइन्छन्। नरदेवको मेरिना चरित्र अङ्ग्रेजीबाट १९५९ हरिहर शर्माको शुक्र बहत्तरी संस्कृतबाट १९६४ अज्ञातको बङ्ग विजेता बङ्गालबाट सन् १९१४ प्रकाशित भएका छन्। यसै क्रममा ऋद्धिबहादुर मल्लका आँखाको कसिंगर ... .चरित्रहीन (२००८) गोरा (२०१८) डुङ्गा पल्टियो। (२०२२) शेष प्रश्न (२०२४) नाट्रीडामको कुम्भे (२०२५) कृति विचारणीय छन् युद्ध र शान्ति (उपन्यास) शाह जहाँ (नाटक) गुरु शिस्य संवाद, शकुन्तला (नाटक) गीता अप्रकाशित अनुदित कृति हुन। फुटकर अनुदित कृतिमा कथाहरू पर्दछन्, मल्लका अनुदित कृति मध्ये बङ्गालीको शरदचन्द्र चट्टोपाध्यका चरित्रहीन (२००८) र शेष प्रश्न क्रमशः (२००४) छन् भने रविन्द्रनाथका आखाँको कसिंगर (शारदा १९९२ पछि क्रमशः प्रकाशित) गोरा (२०१८) डुङ्गापल्टियो (२०२२) छन्। हयुगोको नाट्रीडयामको कुम्भे (२०२५) अङ्ग्रेजीबाट अनुदित उपन्यास हो। उपर्युक्त अनुदित कृति मध्ये आँखाको कसिंगर चरित्रहीन, डुङ्गा पल्टियो नाट्रड्यिामको कुम्भे सामाजिक उपन्यास हुन् भने शेष प्रश्न गोरा चाहिँ चिन्तन मूलक मानवीय समस्या र मान्यतामा आधारित उपन्यास हुन्। मल्लबाट अनुदित कृतिहरूमा आकारका दृष्टिले चरित्रहीन पृ ६६८ शेष प्रश्न पृ. ३१८ गोरा पृ ६४० डुङ्गा पल्टियो पृ. २६९ नाट्रीडामको कुम्भे पृ. २६९ छन्। मल्लबाट अनुदित आँखाको कसिंगर वार एण्ड पीस अप्रकाशित उपन्यासका अतिरिक्त अप्रकाशित अन्य विधाका कृतिको पृष्ट सङ्ख्या नजोड्दा पनि यो सङ्ख्या २२७४ पृ. हुन आउँछ। मल्लको अनुवाद कृतिमा अप्रकाशित शाह जहाँ पाँच अङ्के बङ्गाली नाटक हिजेन्दलाल रायको हो। भारतीय मुसलमान राजाहरूको इतिहास भएको यो कृतिम भाषा शैली उपयुक्त राखिएको देखिए पनि प्रयुक्त गीत (भजन) बङ्गालीमा नै गरिएको छ। हिन्दीका जवाहर जैनको पुरानो कथा र कलमकान्त वर्माको पुरानो कथा र कमलकान्त वर्माको खण्डहरूबाट नेपाली कथामा आधुनिकता ल्याउने प्रयास देखिन्छ प्रेमचन्द्रको मन्त्र र फतिहा, अक्षय कुमारको कीर्ति शैल कथाबाट दुवै कथाकारका कथाकारिताको नयाँ बान्कीका परिचय पाइन्छ। यस्तै मद्रासी कमलाको पत्र तेगलुको प्रेमको क्रियात्मक परिचय पाइन्छ। यी रचनाहरू परिष्कृत नेपाली भाषा शैली हुनाले मूल कृतिमा पाइने भाव तत्त्व अनुदित कृतिमा पाउन तत्सम शब्दहरूको पर्याप्त प्रयोग पाइन्छ। मल्लको नेपाली रूपान्तरण अनुवाद आलोच्य छैन। विभिन्न भाषाको आफ्नै बनोट र आफ्नै प्रकारको अभिव्यक्ति सो अनुरूप रूपान्तरण कतिपय ठाउँका वाक्य गठन वाक्य बिभ्ने खालका छन्। यसो भए तापनि यसमा मौलिक कृतिको स्वाद छ। अनुवादक मल्लले कृत्रिमताबाट बच्तै अनुदित कृतिको भाषालाई सरल, सहज प्रवाहित गरेका छन् अनुदित कृतिहरूमध्ये 'गोरा' सफल छ भने अनुवादको आत्म स्वीकृति भएको कुरा उल्लेख्य छ। रवीन्द्रनाथ भने गोरा उपन्यास बङ्गालीबाट अनुदित भै २०१८ सालमा ने. रा. प्र. प्र. बाट प्रकाशित यस उपन्यासमा मूल कृतिको भावलाई सरल एवं सुवोध भाषा शैलीमा प्रस्तुत गरिएको छ। यसमा वर्णनात्मक एवं संवादात्मक दुवै प्रकारको शैली प्रयोग गरिएको पाइन्छ। मल्लको भाषा शैली रोचक छ र अनुवाद कुशलता स्पष्ट संग झल्कन्छ।

मूलः श्रावण मासेर सकाल वेलाय मेघ काटिया गिया निर्मल रोडे कालितार आकाश भरिया गिया छे। अनुवाद श्रावण महिनाको बिहानी पख मेघ हरेर निर्मल धाम कलकत्ताको

आकाशमा व्याप्त भएको छ बाटाका बग्गीहरूलाई फुर्सद छैन फेरिवालहरू बराबर फलाक्तै हिडिरहेका छन् ।

अनुवाद व्यापक महत्त्वपूर्ण विद्या हो, साहित्यको अनुवाद त अझ महत्त्वपूर्ण हुन्छ । आज अनुवाद शुद्ध सृजनात्मक साहित्यबाट अधिवढेको छ । संचारको माध्यम र तिनका बहु भाषा भाषीहरूको अनुवादको उर्वर क्षेत्र हो । आज अनुवाद भाषाविज्ञानको एक अङ्ग मान्न लागिएको छ। आज अनुवादलाई अनुवाद विज्ञान Translatology भनिन्छ। अनुवाद प्रविधिमा क्रमश: भाषिक समन्वय छन् र वर्णन शब्द अर्थ र शब्दको रूपान्तर, वाक्य रचना मुहावरा शैली अनेक स्तरमा हुन्छ। भाषिक समन्वयको अर्थ लक्ष्य भाषामा स्रोत भाषाको तत्त्वहरू घुलमिल घुलमिल हुनु हो लेखनमा उच्चारण, वर्तनी जस्ता समस्या हुन्छन्। अनुवादक मातृभाषा या अधिक परिचित भाषाबाट अञ्जानमा नै दोस्रो भाषाको गठनमा प्रभाव पर्छ। भारतीय भाषा शब्द विचार परस्पर लिडां मूल शब्द र विचार बिगार्छन। एक भाषाबाट अर्को भाषामा लिपान्तरण गर्नु पनि समस्या नै हुन्छ। देवनागरीबाट अन्य भारतीय भाषाको ग्रन्थको प्रस्तुत गर्नु पर्छ। उदाहरणको लागि भारोपेली परिवारको कुनै शब्दलाई रोमनमा लिपान्तरण गर्दा अनुवादकले कठिनाइ पर्न सक्छ। भारतमा तमील शब्दलाई रोमनमा लिपान्तरण गर्दा अनुवादक रोमन लिपिलाई हिन्दीमा लिपान्तरण गर्छ। स्रोत भाषाका लेखकको चर्चित विषयलाई ध्यानमा राखेर अनुवाद गर्नुपर्छ। लक्ष्य भाषामा अनुवादकले स्रोत भाषाका कुरा बुझ्न मूल भाषाको भाव लक्ष्य भाषामा शत प्रतिशत ल्याउन असमर्थ हुन्छन्। यसलाई अनुवादकको लापर्वाही मान्नुपर्छ मल्लका अनुवादमा कतिपय कमाजोरी भए पनि खड्कने देखिदैन ।

निष्कर्ष: संक्षेपमा सुब्बा ऋद्धिबहादुर मल्लले राणा परिवारको सुब्बामा काम गर्दै कहिले सुख कहिले दुख अनुभव गर्दै औपचारिक रूपमा म्याट्रिक र त्यसपछि स्वाध्यायन गर्दै सम्पादनका अन्तरंगमा अन्य व्यक्तिहरूसमेत समावेश गर्दै लामो समयसम्म शारदाको सम्पादन एवं प्रकाशन गर्नका साथै स्वंय लेखन, अनुवाद गरी शारदामा जेजति रचनाहरू प्रकाशित गरे ती उल्लेख्य छन्। मल्लका साहित्य सेवामा मौलिक कृतिका रूपमा शमिष्ठा' सिङ्गो उपन्यासको आफ्नै वैशिष्ठय रहेको छ उनका अन्य कृतिमा अनुवादित कृतिहरू महत्त्वपूर्ण छन्। उनले साहित्यका विभिन्न विधाहरूको अनुवाद गरे तापनि उपन्यास विधा नै उल्लेख छ। मूलतः बङ्गाली अङ्ग्रेजीबाट अनुवाद गर्ने मल्ल अनुवादकै माध्यमबाट उत्कृष्टतम नेपाली रूप प्रस्तुत गरेर नेपाली साहित्यका पाठकलाई विश्व साहित्यको स्वाद चखाएका छन्। उनले गरेका अनुवादहरूका माध्यमबाट विश्व उपन्यास साहित्यको नवीन रूप र प्रविधिसंग परिचित हुन सुविधा पुगेको छ। वर्तमान बहु निन्दित र व्याकरणिक अनुवाद पद्धतिको मुख्य दोष यो थियो कि यसमा अमान्य व्याकरण र अमान्य अनुवाद प्रयुक्त हुन्थ्यो। यदि यसको प्रकृति बुझ्ने हो भने र यसको प्रयोग सावधानी साथ नियन्त्रित गर्ने हो भने यो स्वयंम कुनै घातक प्रविधि होइन भन्ने कथ्य ऋद्धिबहादुरको अनुवादको सफलताबाट स्पष्ट हुन्छ। अनुवाद स्रोत भाषाका पाठको कथन र कथ्यलाई लक्ष्य भाषामा सहज तथा सम तुल्य अभिव्यक्ति हो भन्ने कुरालाई मल्ललाई थाहा भए पनि मल्लका अनुवाद कलामा भाषा शैलीगत कतिपय कमजोरी पाइन्छन्।

ऋद्धिबहादुर मल्लको वौशिष्ठयका सम्वन्धमा अनुदित २५/२०५४मा प्रकाशित इन्द्रमाली कृष्णप्रसाद दाहाल, खडगमान मल्ल, खेम दाहाल, गोपीकृष्ण शर्मा, चित्तरजन नेपाली ज्योति पाण्डे, प्रभा भट्टराई, भरतराज शर्मा, मन्थलीय माधवलाल कर्माचार्य,

वसन्तकुमार शर्मा, नेपाल, शान्ता शाक्य, भेषराज दली, सत्यमोहन जोशी, हेमचन्द्र नेपालका लेख- रचनाहरू विशेष उल्लेखनीय छन् ।

अनुवाद सिद्धान्त प्रति हृदयतः आस्थावान् हुदै श्री मल्लले राष्ट्रभाषा नेपालीलाई समृद्ध पार्नका लागि अनुवाद साहित्यको माध्यमवाट गरेको योगदानलाई ऐतिहासिक दृष्टिले मात्र नभई अनुप्रयुक्त भाषाविज्ञान व्यतिरेकी भाषा विज्ञानको अभिप्रायसमेत बुझेर अनुवाद कला बुझेर सार्थक प्रयास गरिएको पाइन्छ ।

टिप्पणी :

१. पौडेल, यमनाथ सु ऋद्धिवहादुर मल्लको जीवनी, व्यक्तित्व र कृतित्वको अध्ययन (शोधपत्र) त्रि.वि २०४९ पृ ५७

२. पृ. २१

३. मल्ल र आत्म कथा अप्रकाशित पाण्डुलिपि पौडेल पूर्ववत पृ. २०

४. पृ ३५

५. प्रधान, कृष्णचन्द्र सिंह (अनुवाद) नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार काठमाडौं साझा प्रकाशन

६. जे.सी केरफोर्ड अनुवादका भाषिक सिद्धान्त २०३७ पृ २७३ मध्ये प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकाडमी १९८३

७. नेपाल, घनश्याम, नेपाली साहित्यको इतिहास सिक्किम जनपक्ष प्रकाशन १४२ देखि १९९४ पृ. १४५

८. एन.यी विश्वनाथ अथ्यर अनुवाद भाषाएँ समस्याएँ ज्ञान गङ्गा दिल्ली १९९२ पृ १३

९. श्रेष्ठ, दयाराम शर्मा मोहनराज नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, काठमाडौं साझा प्रकाशन २०५६

१०. पौडेल पूर्ववत् पृ. ४३

११. " पृ. ४२

१२. कुवँर, उत्तम स्रष्टा र साहित्य २०३७ (तृ सं) काठमाडौं साझाप्रकाशन

१३. ठाकुर, रवीन्द्रनाथ गोरा कलिकतिय विश्व भारती ग्रन्थ विभाग १९८९ पृ. १

१४. मल्ल , ऋद्धिवहादुर (अनुः) गोरा काठमाडौं रोयल नेपाल एकाडेमी २०१८ पृ. १

१५. तिवारी, भोलानाथ अनुवाद विज्ञान दिल्ली शब्दकार १९९५ पृ २१

१६. Catford I.C Linguistic Theory of Translation london oxford wivershiper press (third Impression) 1969.

१७. गुप्त अवधेश मोहन प्रारम्भिक अनुदित विज्ञान दिल्ली सन्मार्ग प्रकाशन १९९० पृ १४०

<u>सहायक कृति</u>

१. अधिकारी अच्युतरमण अध्ययन ऋद्धिवहादुर मल्ल विशेपाङ्क २०५४ श्रावण पौष,

२. उपाध्याय भीष्मकान्त वाङ्मय पूर्णाङ्क ६ (२०४९/५० तिवारी भोलनाथ भाषा विज्ञान किताव महल दिल्ली १९९६ घिमिरे रघु नेपाली साहित्यमा शारदाको योगदान २०३९

४. देवकोटा ग्रीष्मवहादुर नेपालमा छापखाना र पत्र पत्रिकाको इतिहास

५. रेग्मी शिव-शारदाका पूर्णाङ्क कति ? मधुपर्क वर्प २२ अङ्क ११ पूर्णाङ्क २५०

1995. The Rulings of the Night. An Ethnography of Nepalese Shaman Oral Texts. Madison: University of Wisconsin Press.

1998. Nepalese Shaman Oral Texts. Cambridge, Ma.: Havard University Press.

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट
प्रकाशित हुने

पुस्तक तथा नियमित पत्रिकाहरू

(प्रज्ञा *शोधमूलक*,

कविता,

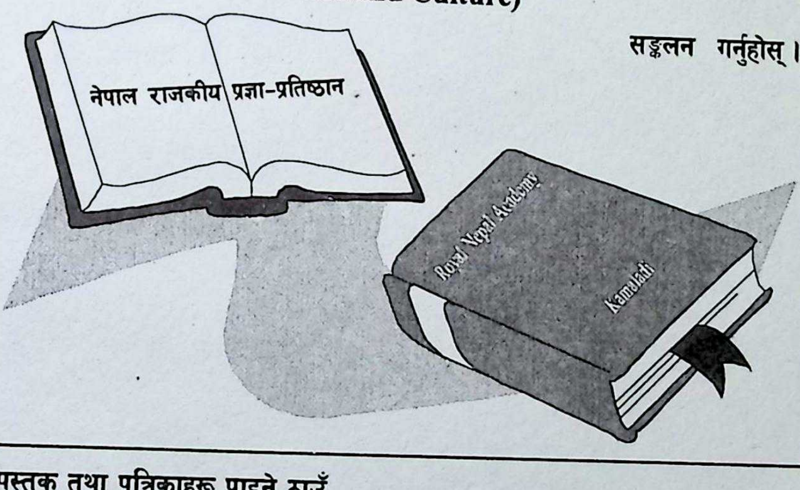
समकालीन साहित्य,

बहुभाषिक सयपत्री र

Journal of Nepalese Literature,

Art and Culture)

सङ्कलन गर्नुहोस्।



पुस्तक तथा पत्रिकाहरू पाइने ठाउँ

- पुस्तक बिक्रीकक्ष ने.रा.प्र.प्र., कमलादी, काठमाडौं।
  फोन नं. २२१२४२, २२१२८३, २५७८८४
- साझा प्रकाशनका अधिराज्यभरका शाखा तथा बिक्रीकक्ष।
- जगदम्बा पुस्तक पसल, पाटन ढोका।

बा. अ. द नं. १३/२०२६-२७

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

मुद्रक : प्रज्ञा-छापाखाना, कमलादी, काठमाडौं ।